

当代符号学前沿译丛

张杰 赵毅衡 主编

Signs of Music

音乐符号

[芬兰] 埃罗·塔拉斯蒂 著　陆正兰 译

译林出版社

版权信息

COPYRIGHT

书名：音乐符号

作者：【芬兰】埃罗·塔拉斯蒂

出版社：译林出版社

出版时间：2015年2月

ISBN：9787544751452

本书由译林出版社授权得到APP电子版制作与发行

主编序

无论今日还有多少礼貌周到的疑惑沉默，还有多少不由自主的讥讽微笑，符号学运动在中国正在飞速发展。证明顺手可得，而且令人信服：全国每年刊出的符号学论文，出版的符号学书籍，开出的符号学课程，数量都已经非常巨大。百度一下，“符号学”这个听来依然生僻的词目，已经有464万条，须知，某些历史悠久的高校必修科目，例如“文艺学”，不过519万条。符号学在中国的迅速崛起，已经无可否认。

说的人多了，关心者多了，不是坏事，但是认真的学理探索，就更是当务之急了。是符号学的“可操作性”，使它成为人文社会各科的公分母，我们称作“文科”的各种学科，都得到符号学的方法论支持。但是，当符号学被应用于各种学科时，往往会有一些概念变成了似是而非的套语，变成了不必求其甚解的话头。因此，符号学者面临的任务不仅是普及，更是深入的学术探讨。

什么是符号？可以简单地说：符号是用来携带意义的。意义必须用符号才能表达，符号的用途是表达意义。反过来说：没有意义可以不用符号表达，也没有不表达意义的符号。这个定义，看起来简单而清楚，翻来覆去说的是符号与意义的锁合关系。实际上这定义卷入整个文化，因为文化就是一个社会相关表意活动的总集合。

那么，什么是符号学？符号学在西方通用的定义“符号学是研究符号的学问”（Semiotics is the study of the sign），实际上是用希腊词源“符号”（semeion）与拉丁词源“符号”（signum）的同义词作循环定义。我们没有必要跟着西人转圈子。可以简明扼要地说：符号学就是意义学，是研究意义活动的学说。符号学的主要研究对象就是人为何追求有意义的生存，为何这种追求使他成为一个文化的人。符号学是人类历史上有关意义与理解的所有思索的综合提升。笔者二十年前对文化下了一个定义：文化是一个社会所有意义活动的总集合。毕竟，意义问题，是所有人文学科关注的中心，而且一旦放弃追求意义，我们就不再是一个“存在”的人。

符号学原本是形式论的一个派别，由于其理论视野开阔，又具有强烈的可操作性，20世纪60年代之后成为形式论的集大成者：符号学从结构主义模式，推进到后结构主义模式，从以文本研究为主要目标，推进到以文化研究为主要目标。当代全球文化的迅速蜕变，使形式研究超越了自身：符号学保持其形式分析立场，另一方面又超越了形式研究，其锐利的批判锋芒，成为整个当代批评理论的方法论基础。

中国在历史上就一直是一个符号学大国。《周易》是人类第一个对世界进行抽象解释的符号体系。王夫之的界定非常类似于我们今天对符号学的理解：“乃盈天下而皆象矣。诗之比兴，书之政事，春秋之名分，礼之仪，乐之律，莫非象也，而《易》统会其理。”[1]他的“统会”两个字，用得很准确：这是符号学作为人文总方法论的特色。

“符号学”这个现代中文学科专称，是赵元任在1926年一篇题为“符号学大纲”的长文中提出来的，他指出：“符号这东西是很老的了，但拿一切的符号当一种题目来研究它的种种性质跟用法的原则，这事情还没有人做过。”他的确是独立于索绪尔或皮尔斯提出这门学科，应当是符号学的独立提出者。

在西方，符号学的学科史，从皮尔斯与维尔比夫人通信算起，已经超过115年；从索绪尔在日内瓦大学讲课算起，现在正好一个世纪；而中国的符号学起步并不比他们晚多少，从赵元任1926年提出“符号学”、方光焘1929年在法国研习索绪尔开始，符号学在中国缓慢地，但是不屈不挠地前行。这个过程到现在，已经接近90年，比起西方符号学的历史不遑多让。

我们惋惜，赵元任之后，“符号学”这个词在中文中消失几十年。的确，当别的民族前进时，我们止步了。这不能完全怪历史迷路：中国知识分子喜欢宏大理论，在逻辑性比较严密的学科上，一直比较钝感。中国思想者，尤其是现代学界，不耐烦于逻辑分析，更喜爱“整体把握世界”。这种学术倾向与思维方式，不能说是缺点，但是分析方法几乎整体缺席，成为中国现代学术的重大弊病。符号学在苏联和东欧一直非常发达，莫斯科—塔尔图学派的成就，为世界符号学界做出了伟大的贡献，印度符号学在吠陀诗学的基础上发展很快。而在中国20世纪80年代的文化热中，符号学才作为一种新奇的舶来品被介绍过来，而且一直被看作纯粹的西学。

要建立中国的符号学，必须抓两头。一方面是理论的抽象，符号诗学、符号叙述学、符号美学、符号学主体哲学，都有人在辛苦经

营；符号学与马克思主义，与现象学—阐释学，与精神分析等批评理论的学科融合，都有人在做专题研究；符号学丰富的中国传统资源，包括先秦诸子、《易》学、唯识宗与因明学、道家与民俗，都有耐得住寂寞的学者在思索。

另一方面，我们也必须注重符号学的渗透力：产业商品如广告、品牌、游戏、动漫，取名等等；社会文化如幸福感、体育、时装、名人、神话，环境、旅游等等；艺术门类如电影、电视剧、流行音乐、网络等等，都有人在做深入的符号学钻研。只有不断地让符号学的原理经受文化实践的考验，才能使符号学成为一门活的学问，边界开放，不断拓展。

这就是我们与译林出版社合作，推出这套"当代符号学前沿译丛"的原因：所有选到这套丛书中的符号学书籍，都是各国符号学者做出的最新成就。我们必须时时参照，才知道国外的符号学者在哪些方面走在我们前面，而在对比中，我们也可以时时看到自己可以，甚至已经做得更好的地方。正如在一场马拉松比赛途中，我们始终看到一道跑的人，才能明白在哪一个位置我们可能超出。你追我赶，是因为我们合起来，组成了坚持快速向前的世界符号学运动。

赵毅衡

四川大学符号学—传媒学研究所所长

2014年8月2日，成都

[1] 王夫之：《船山全书》第一册，《周易外传》卷六，长沙：岳麓书社，1996年，第1039页。

序

本书的大部分论文是在我的《音乐符号学理论》（*Theory of Musical Semiotics*，印第安纳大学出版社，1994）出版之后写成。这些选出的论文是为了符合系列“应用符号学”的要求，因此它们的重点大多落在应用，而不是在理论上。

自从我的符号学理论问世以来，音乐学和符号学这两个领域发生了很多变化。音乐符号学，这个被称为“新音乐学”的运动，发展迅猛，它开辟了对音乐理论和分析的阐释尚未探索过的道路。在符号学领域，新的趋势也正在出现，尤其在后现代、解构主义、媒介研究以及生物符号学诸领域。另外，我还发展了一种新的哲学理论，称之为“存在符号学”（existential semiotics）。最近我以此为标题出版了专著（印第安纳大学出版，2000）。本人集中研究的这些新领域，可以在本书的字里行间找到踪迹。

本书目的是为音乐符号学提供一本或多或少的“实用指南”（practical guide）。也就是说，本书是对音乐作为符号和交流的研究。书中既包括对这个相当新的学科原理的历史总结，也包含了我本人的研究方法对此新学科的一些贡献。这本书本来篇幅更长，一些章节，比如对瓦格纳的分析，被移到另一本书中。我希望此书所保留的，能鼓励读者——学音乐的学生、音乐学家、符号学家，更多的学者，甚至任何热爱探究知识的头脑——更多地学习音乐符号学。音乐符号学这个

领域正走在成型、成长，进入多元化的迷人的进程中。对我来说，音乐符号通过两方面变得活跃起来，一方面是实践，即聆听和演奏音乐；另一方面是对历史、美学的体验。为了谈论音乐的精妙及其五彩斑驳的意义，人们需要一种理论，需要一种丰富而复杂的话语和元语言。我希望眼前的这本书至少在这些方面满足需要。

我非常感谢我的同事、学生，以及1985年在巴黎法国广播公司讨论启动的关于音乐意义的国际项目课题，现在围绕此课题已形成了一个著名的学术团体。课题所展开的工作，为我打开了许多新的视野，也让我听到了许多新的声音，因而也开启了许多值得研究的新路向。我要特别感激在美国的理查德·里特菲尔德（Richard Littlefield）博士，他投入了非同寻常的编辑工作。我也要感谢我在赫尔辛基大学的编辑助理保尔·福塞尔（Paul Forsell），在我多年的写作过程中，他辛勤付出，给予我极大帮助。

我把此书作为纪念，献给我的朋友及前辈同事汤姆·西比奥克（Tom Sebeok）。

埃罗·塔拉斯蒂

2002年1月28日于芬兰赫尔辛基

第一部分
音乐作为符号

第一章
音乐是符号？

第一节

引言

音乐被认为是所有艺术门类中最少表意的一种。然而，持有此观点，便意味着把音乐看成一种自律的王国，它仅能被那些认为有“音乐”能力，且能说出音乐知识的行家理解。

事实上，从21世纪开始，我们就生活在一个从早到晚被音乐信息包围的世界，这些电子媒介释放出的音乐覆盖了我们。我们不仅能在同时听到各个时期的不同音乐，而且现在还能“享受”各种不同的音乐文化，就像所谓的“世界音乐”（world music）那样融合。在后现代社会中，各个社群拥有自己独具特征的音乐风格，以此作为他们的“习俗”（habituses）的一部分（Bourdieu 1986），或活动空间的一部分（Krims 2001）。譬如，不了解青年音乐趣味的人无法充分理解青年文化（Danesi 1994，1998）。音乐层出不穷，且如此势不可挡，以至于我们几乎不敢提出这个问题：音乐是否是一种交流？甚至更具体一点，音乐是否是一种符号？正如奥古斯托·庞其奥（Augusto Ponzio 1999）指出的，我们不仅生活在一个交流的世界，还生活在一个传播—生产的世界。也就是说，我们不仅将发送—信息—接收（sender-message-receiver）模式或明或暗地运用在我们所有的转变中，而且还构建了生产—交换（流通，商业化）—消费（production-exchange-consumption）过程（Ponzio 1999:80）。发送—信息—接收模式在本质上已趋向

于智能和认知；它自发地卷入表意和需要的传播意图活动。不同的是，生产—交换—消费模式并不要求深度思考：这犹如在超市里，当你面对一件商品，我们仅仅需要知道，是否“喜欢”，或者这件商品是否“好用”。

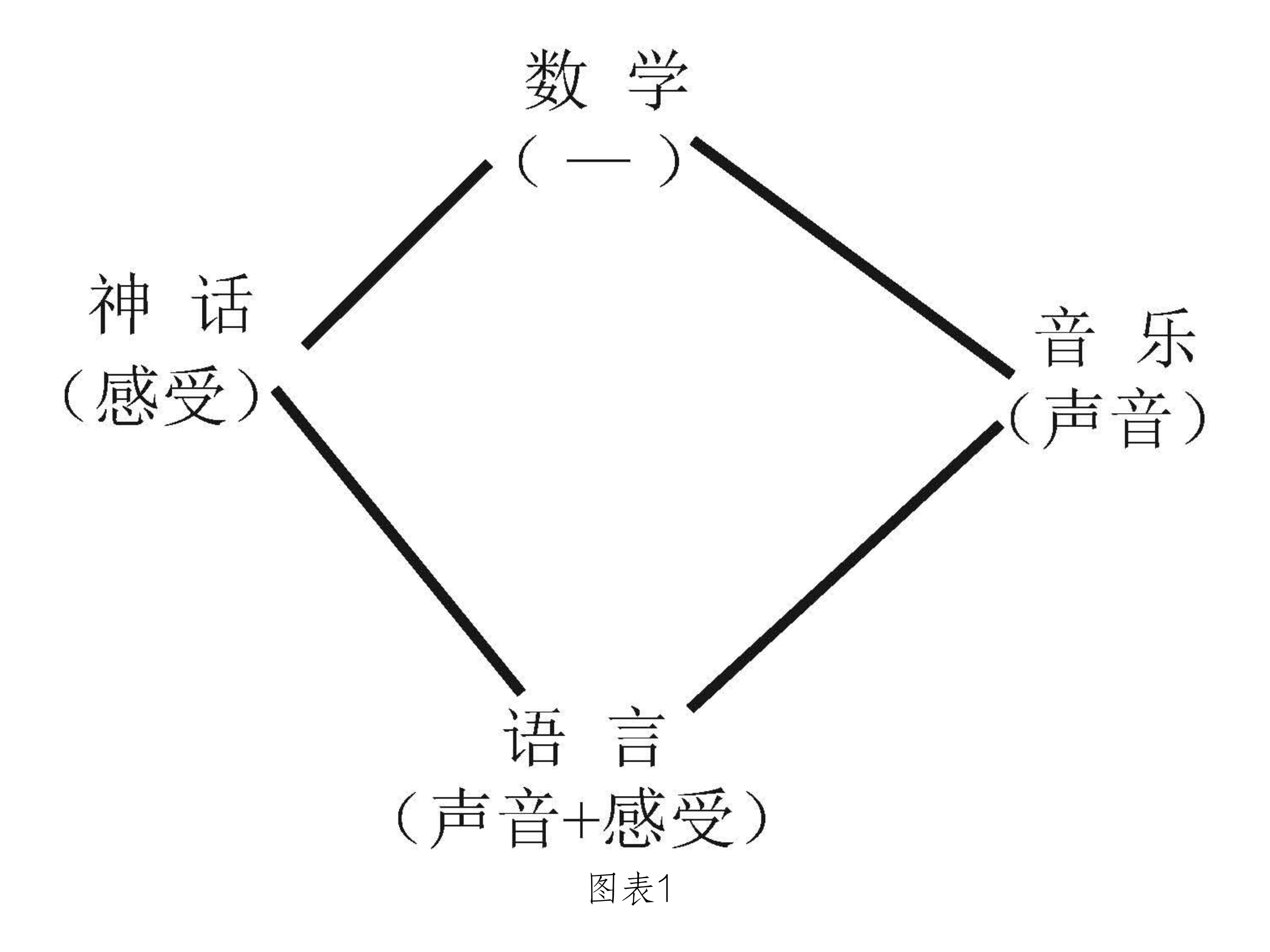
更富有哲学头脑的人不满足传播模式，他们把音乐看成是价值观念、知识、及权力关系（Foucault 1973，1975）的发散，看成是性别（克里斯蒂娃和美国的“新音乐学”女性主义）、意识形态（Barthes 1957；Frith 1978，1984，1988，1996）的体现，或者人类—动物交换（Sebeok 1990；Mâche 1983；Martinelli 2002），或者看成是更为抽象的、价值论的实体。但是，价值观不能产生影响，除非它体现在我们日常生活和社会交往中。在日常活动中，我们不断地评价一些事物，包括我们相互交流的方式。对我们来说，没有一件物体和事情存在，除非它有意味或者有所指。因此，音乐作为中介，存在于价值（审美的、意识形态的，或者任何意义上的价值）与固定了的、现成的对象之间。事实上，音乐作为符号提供了某种充满意义和交流的符号学的理想案例，这也是**符号学**研究卓越的案例。

第二节
音乐是符号：一种历史视角

很奇怪，很少有伟大的符号学家提出音乐是个符号问题。翁贝托·艾柯在他的《缺席的结构》（*Struttura assente*）中，以音符“c”为例，把音乐描绘成一个只有外延没有内涵的系统（Eco 1971:97）。仅此而已。当他再次触及音乐的论述，也只是在他的关于中世纪象征主义的

论文中一带而过（Eco 1986:32）。A.J.格雷马斯的大量著作中，也没有出现任何一个关于音乐的词，尤里·洛特曼也是如此。不同的是，罗兰·巴尔特却大量谈论音乐（1975，1977）。巴尔特本身是一位有才华的钢琴家，他关于“声音的纹理”（grain of the voice）的论文至今仍是声乐表现研究的一篇经典（参见下文第七章“声音与身份”）。尽管较少被引用，但充满激发力的是巴尔特关于身体意义的观点：“身体主题”（somathemes），身体表现的最小单元——正如它们出现在罗伯特·舒曼的钢琴音乐中一样。

克劳德·列维—斯特劳斯是一位符号学家，他的姓氏也几乎是音乐的同义词，后来，音乐激发他对美国南北部印第安神话这个具有里程碑意义的研究（Lévi-Strauss 1964—1971），在这项研究中，他提出了著名的音乐和神话模式，这两者都源于语言（图表1）。



图表1

列维—斯特劳斯的研究起点是语言，其构想来自瑞士语言学家索绪尔。即，作为一个系统，它的单元（词语）分成两层：能指（声音）和所指（感受）。在列维—斯特劳斯看来，音乐是一种无法感觉（所指）的语言，神话独立存在于它的“声音”，即讲述它的语言的音素。列维—斯特劳斯参照的是结构主义理论框架，他认为，语言中所有的一切都有原初意义，当我们在聆听音乐时，我们受到“不可抵挡”的渴望要向其中注入意义。也就是说，听众用感受向音乐**灌输**意义。
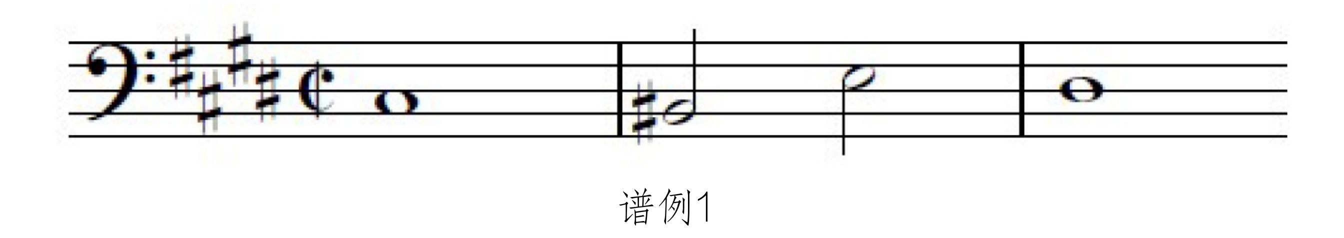
这样的音乐符号观点被称为音乐形式论（formalism），其奠基者是德国音乐学家和批评家爱德华·汉斯立克。汉斯立克在其论文《论音乐的美》（*Vom musikalisch Schönen*，1854）中，把音乐简单地定义

为"运动的听觉形式"（moving aural forms）。后来伊戈尔·斯特拉文斯基（1947）在他的哈佛演讲中再次阐明此观点，指出音乐没有为主观性提供空间，音乐仅仅为了演奏。许多拒绝讨论创作技巧的音乐家认同此观点。

然而，音乐若没有其他符号系统支持，它几乎不能发生作用。因此，普遍接受的老生常谈是，只有当一个符号在一个连续性或"符号域"（Lotman et al. 1975）的映衬中，它才能被理解和发生作用，这个观点同样也受音乐界赞成。符号域在它的领域里能将任何符号激活。有时符号域是一种社会语境，例如在音乐中，国歌构成了一个更大的社会连续体的符号；像《马赛曲》（*La Marseillaise*）、《星条旗永不落》（*Stars and Stripes Forever*）、《天佑女王》（*God Save the Queen*）、《大不列颠颂》（*Rule Britannia*）等国歌，它们包含了音乐的社会力量。音乐符号能为伦理和社会群体服务。不同的群体用它们自己的歌曲与其他群体区别。因此，国歌是**标出**（marked）符号的例子，它们在那些**未标出**符号[2]的广阔背景映衬之下！国歌的音乐符号如此强力，以至于我们甚至在"非民族主义"（non-nationalist）语境中，比如在引用于艺术歌曲中时，也一样能识别出来。譬如，在柴可夫斯基的《1812序曲》（*1812 Overture*）中，在德彪西的钢琴序曲《焰火》（*Feux d'artifice*）结尾部分，我们马上能识别出"马赛曲"的意义；当《上帝保佑吾王》出现在约瑟夫·海顿的弦乐四重奏或者在巴赫的F小调钢琴奏鸣曲结尾时，仍然保留了它的政治含义。

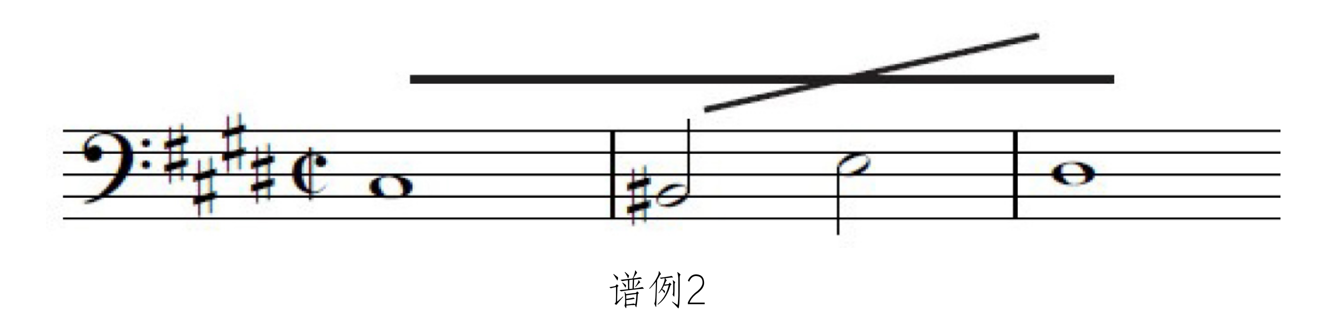
谁是这个集体的"我们"？是拥有相似的文化和教育背景的人，这些人因而也分享了同样的音乐能力。若没有理解音乐之所以然的必要能

力，音乐作为符号就不可能存在。为了证明此点，我列举两个例子。首先是J.S.巴赫的赋格升c小调主题，谱例来自巴赫的《平均律钢琴曲集I》（*Book I of the Well-Tempered Clavier*）。



谱例1
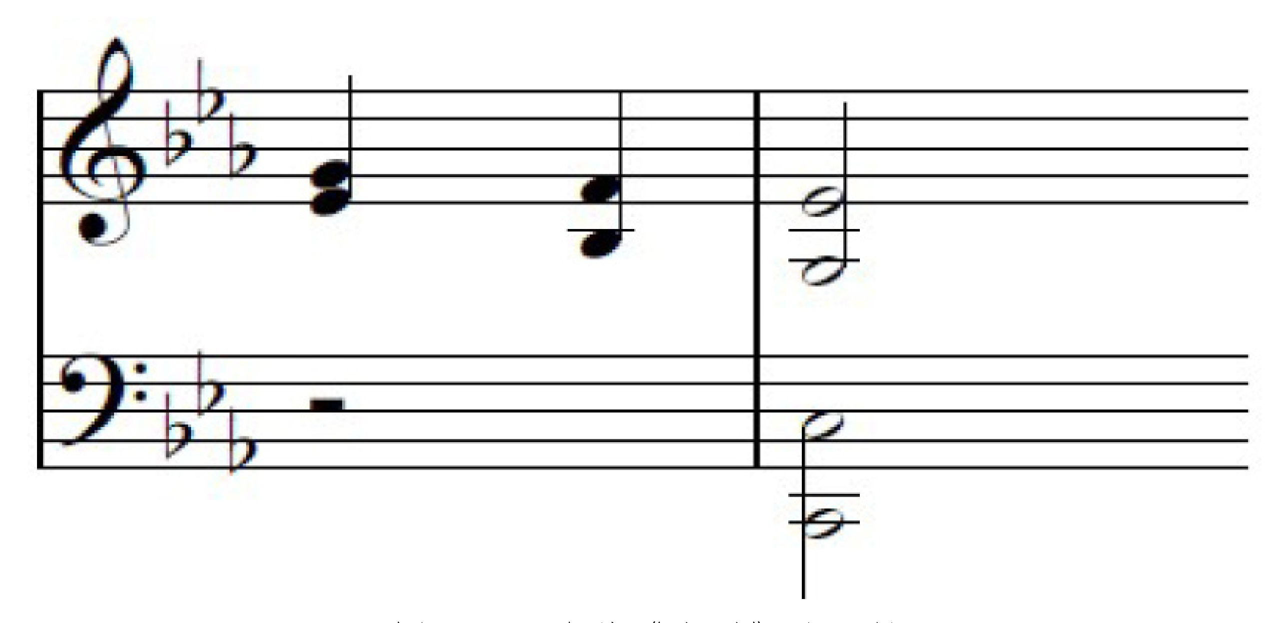
这段音乐的动机是什么？一首完整的五声部赋格在此基础上建构而成。从这个意义上来看，它代表了“纯”音乐——不包含任何语义学意义，仅仅遵循赋格技巧的语法规则。对巴洛克时期的音乐听众来说，这个赋格主题作为音乐符号的作用是：它代表了十字架，因而代表了基督。



谱例2

在那时期，任何有理解力的听众都熟悉此含义，并能在巴赫的赋格主题中识别此意义。当此主题被援引到塞萨尔·弗兰克（Cesar Franck）的《序曲，合唱与赋格》（*Prelude, chorale et fugue*）时，同样保留了此宗教含义，尽管19世纪的听众可能不再意识到它的原始象征意义。

我们再以具有开放动机的贝多芬的钢琴奏鸣曲降E大调《告别》（Op.81a）为例：



谱例3　贝多芬《告别》的开始

什么使这段音乐的动机听起来同时具有牧歌和忧郁风格？大调、大三度、纯五度、小六度，这些音程序列大量地出现在18世纪像莫扎特和海顿这样的作曲家作品中。这些特殊的音程序列代表了宫廷式的“狩猎调”（hunting calls）。延伸开来，是指高贵的户外生活。贝多芬明白这点，因而在音乐意义中加入了亲密的浪漫理念。通常是上行的“号角五度”（horn fifths），在这里被处理成下行，假性终止结尾。贝多芬将号角用于“告别”的象征。这是一种音乐符号的功能方法。用此方法，它们能从一种语境移置到另一种语境中，将信号转变成象征。当许多这样的音乐符号碎片依据某种意图或“情节”被链接在一起，音乐就成了一门叙述艺术，并成为故事讲述的一部分。然而，它提供的差异

性及丰富的可能性，远远多于词语建构的故事（小说）与姿势（舞蹈）。

我们几乎已经不知不觉地从音乐作为一种符号的讨论，转移到音乐作为一种叙述的讨论。这是一种合理的转移吗？让我们再一次以经验的例子作为我们的理由。19世纪的作曲家习惯给予音乐文学及诗学主题，这些有时体现在作品标题中，有时体现在援引中，有的甚至印刷在乐谱上。一个著名的例子就是罗伯特·舒曼的《C大调幻想曲》（*Fantasy in C major*），这几乎是一部用标准的交响曲写成的三乐章的钢琴曲。因为它的动机看起来出自F.施莱格尔的诗行："穿过尘世缤纷梦境，透过一切美妙声响……"因此，舒曼清楚地指出，作品必须根据这首美妙的诗歌意义来演奏、来理解。什么是"沉默的音调"，它仅仅能被秘密地听到？有些人说这上行的五度音程，作为一个符号，是在呼唤着作曲家著名的妻子钢琴家克拉拉·维克，因为这个音程在作品中的确很突出。当然，问题在于，它也出现在其他数不尽的作品中，不仅只有舒曼，还有其他作曲家。舒曼的例子只证明了一个事实，音乐意义不是字典上编定而不变的，而是常常取决于它们出现的语境。

19世纪后期，为音乐提供意义的文学文本研究，引出了音乐阐释学（hermeneutic）领域。后来，音乐阐释学家阿诺德·谢林（Arnold Schering 1936）提出，贝多芬的每一首作曲都有个"秘密"主题，他们援引了歌德或席勒的文学作品。例如，贝多芬的《第七交响乐》的中快板的葬礼进行曲主题，灵感来自歌德的《威廉·麦斯特》（*Wilhelm Meister*）中梅格农的葬礼；他的降A大调钢琴奏鸣曲（作品110），参照了席勒的悲剧《玛丽亚·斯图尔特》（*Maria Stuart*）；《华尔斯坦奏鸣

曲》（*Waldstein*）援引了歌德的诗歌《赫尔曼和桃乐丝》（*Herman und Dorothea*）等等。谢林因为他的音乐阐释学遭受了许多反面批评（Ringbom 1955）。事实上，在那个年代，作曲家们常常从不相关的艺术中吸取灵感。譬如，贝多芬作间奏曲时，在莎士比亚的《科利奥兰纳斯》（*Coriolanus*）和歌德的《哀格蒙特》（*Egmont*）启发下，自然地写出的音乐，被理解为事实上在"叙述"。但是，音乐叙述并不需要和文学一样，也不顺从文学的路径。举个例子，在《哀格蒙特》中，阴险的西班牙朝廷很早就用强烈的和弦给予预兆，但很难准确指出什么代表哀格蒙特的音乐符号，音乐的戏剧冲突描述了他为佛兰德人的自由斗争。贝多芬音乐结尾的意义不同于歌德的戏剧的结局。在歌德的戏剧结局，哀格蒙特在监狱里梦一般的幻觉中，看到了自己被当做一个英雄在祝贺，但以后，戏剧结束，他被处以死刑。然而，贝多芬对这一场景有着不同的阐释。死刑和随后演唱的众赞歌在终结句**之前**，随后出现超然的颂歌，在贝多芬的音乐中，真正胜利的英雄，至少象征性地并没有死去，而是继续生活在超然的形式中。

与此相似的，是恩内斯特·肖松的小提琴独奏作品《音诗》（*Poeme*）。这部作品是以屠格涅夫的短篇小说《爱情胜利之颂歌》（*l'hymne l'amour triumphant*）为基础，甚至以作者的自传作为作品的第一稿来设计的。了解到这些事实，我们听到的美妙音乐，感受到的作品，就会与我们不知道这些主题时十分不同。实际上，一部音乐作品就像一副扑克牌：这些扑克牌在文学作品和音乐作品中可能一样，但我们的玩法却不一样。上面讨论的案例应该足以显示，音乐不仅仅是多种

其他符号中的一种——它更是一种符号的逻辑顺序，也就是说，音乐是一种叙述。

第三节

皮尔斯、格雷马斯与音乐—符号学分析

在这一点上，为分析音乐提供一些实践性的符号学方法，应该很有用。然而，当把一般的符号学理论运用到音乐实践中时，我们必须小心，不能把音乐现实削减为违背它的音乐本性的结构，因此，我们首先要问，如何使一般符号学概念适合音乐，甚至，音乐根本上**是否**适合符号学？要回答此问题，我们需要逐一浏览一些符号学的“经典”理论。

简单来说，这里有两种主要的符号学学派的方法可能很适合。一是“美国学派”，它以哲学家和数学家查理·S.皮尔斯（1839—1914）的思想为基础。另一个是“欧洲学派”，它源于瑞士语言学家索绪尔的思想，上文已提到。我希望证明这些一般符号学的分支与音乐作为符号的问题有所关联，从而能为音乐分析提供有用的概念。

根据皮尔斯的观点，符号过程建立在现象学范畴之上，他将此分为第一性（Firstness）、第二性（Secondness）、第三性（Thirdness）。这些术语代表了三个元素，通过它们，我们理解世界。皮尔斯自己举出的第一性的例证来自音乐：当我们听到一段旋律时，拥有的原始印象，在情感上，甚至可能处于一个混沌层面，无法辨别出是什么作品、谁作的曲，等等——这是第一性。在第二性中，我们会进一步辨别此作品。在第三性中，我们由它的风格和结构，以及与其他作品类

似性等等，进入推理。这三位素反映出皮尔斯符号理论的所有层面。第一性、第二性、第三性在一段美妙的音乐中的最好例证，见于马塞尔·普鲁斯特的多卷小说《追忆似水年华》（*A la recherche du temps perdu*），它是音乐和其他美学思想永不会枯竭的资源。斯万男爵和他心爱的奥黛塔一起在维尔杜伦夫人沙龙聆听的著名"小段落"，他们最初完全不知道这段音乐。这是第一性，整个情绪很充分。渐渐地，此"小段落"成为主角相互爱慕的一个符号。斯万试图识别这个"小段落"，但是没有在房子里找到任何音乐乐谱。接着，他了解到，它来自一个叫做梵特依的作曲家所创作的小提琴奏鸣曲。这是第二性：斯万识别出旋律。（关于这曲斯万与奥黛塔的爱情"圣歌"，普鲁斯特传递的技术性的音乐信息，仅仅是：它包含了七个音符，其中有两个重复。）直到两个主角之间的爱情褪色逝去，音调进入了第三性。它成为一个固定的符号，作为两人之间关系的一种象征，它已经失去了第一性中的品质。

皮尔斯的观点，所有的符号都包含三个元素：对象（object），即符号的所指；再现体（representamen），也就是符号自身；解释项（interpretant），一个从属的符号，我们的思想通过它将再现体及对象联系起来。隐含在所有这些背后的，皮尔斯称为"动力性对象"；后者是现实世界的一个方面（例如作曲家）。在音乐中，对象可以是一件东西也可以是一个事件，例如，一次永别，就像贝多芬的《告别》。在这个例子中，再现体可能是音乐本身（写作或者声音），解释项可能类似于"奏鸣曲式"，或者贝多芬的"告别"及其他奏鸣曲"告别"的对比等

等。当后者以某种理性逻辑方式来理解，解释项也可能是被音乐唤起的任何思想符号。

皮尔斯为它的三元素的每一个"角"（corner）进一步区分了三种可能情境：（1）符号关联到对象：像似符号（icons）、指示符号（indexes）和规约符号（symbols）；（2）符号自身：质符（qualisigns）、单符（sinsigns）、型符（legisigns）；（3）符号关联到解释项：呈位（rhemes）、述位（dicents）、议位（arguments）。对我们来说，问题是，这些概念都能运用到音乐中吗？当然都可以。最常用的一个"角"覆盖了三个基本符号类别：像似符号，指示符号和规约符号。像似符号（第一性）的作用在于它与对象的类似性[3]。在指示符号中（第二性），符号和对象之间的关系是邻接关系，比如，敲门是一个符号——一种指示有人在敲门的符号。抽烟是火的指示符号，等等。规约符号（第三性）是任意性的，它依存于惯例。这样的例子有很多可列举：像似符号、指示符号，在一个活生生的聪明的四足动物家族与这些词语"狗"（dog，chien，hund，不同语言中的狗）之间，没有必然相似性。符号和对象之间的关系是任意性的。

这些分类与音乐有什么关联吗？回答此问题之前，让我们重温一下贝多芬奏鸣曲《告别》开始时号角的符号例子。某种程度上它是一个像似符号，尽管用钢琴演奏，但它模仿了后来18世纪狩猎者号角的信号。它也是个指示符号——因为那迷惑性的终止调，在某种程度上它唤起了某种情感状态，包括写作、发送此符号的作曲家和那些感受到别离的伤感或者至少辨别出此情感的听众。这个开放的狩猎调也是个

规约符号：为了能理解这个符号的意义，一个人需要了解调性音乐语言。否则，除了声学唤起的感受什么也没有。

仅仅列出各种像似符号、指示符号和规约符号的例子远远不够，对音乐符号学来说，还有更多。音乐可以把所有这些“外在符号”内在化。因此，任何符号通过类似的特点激发出更早的符号，可以被称为首次听到的符号的“内部像似符号”。任何符号通过邻接或延续与其他符号关联，都是一种内部指示符号。当任何音乐成分获得对整个作品的表意身份——举例来说，贝多芬的第五交响曲“命运”动机——就成为了一个象征（规约符号）。

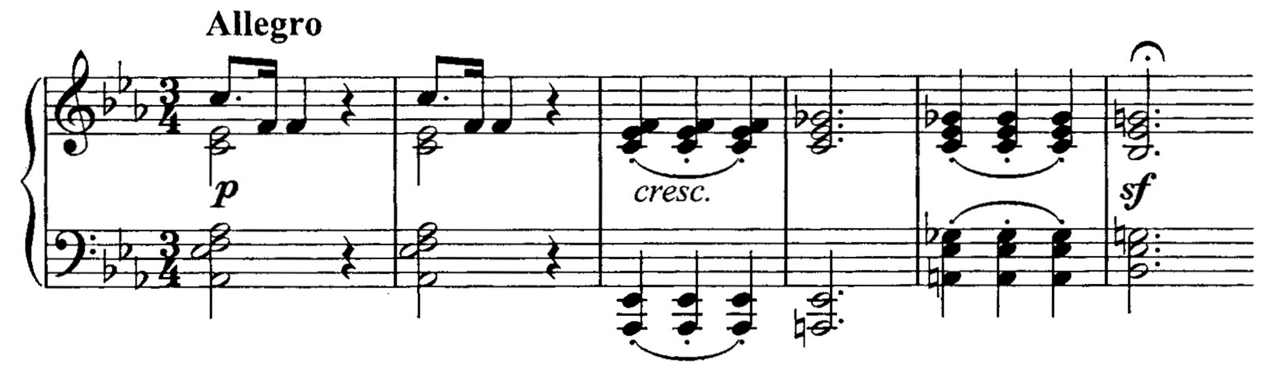
上面的例子，让我们有理由相信皮尔斯的分类看上去能运用到音乐上。在第八章我将运用其理论分析音乐的即兴。尽管人们可以进一步深刻思考他的分类，但考虑到符号自身应用于音乐，在这里我将先结束皮尔斯的讨论。正如上文所说，这些要讲述的质符（第一性）、单符（也就是单个符号，第二性）和型符（第三性）。质符，即任何在符号中直接观察到的品质；例如，一位钢琴家触摸琴键，一个歌手的颤音，诸如此类。单符是任何独立的符号被理解为某种“型符”产生的单位，“型符”的作用是作为单符的“模式”，例如“告别”是奏鸣曲型式（类型）的一个单符（个别符）。

如果皮尔斯的美国符号学派看上去适合音乐，那么欧洲学派的符号学观点，像A.J.格雷马斯的理论又如何？格雷马斯（1917—1992）是一位出生于立陶宛，后来移民到法国的语言学家，他在巴黎社会科学高等研究院，以教授符号学著称。格雷马斯的研究在符号学历史上激发了最成熟的思想学派。他在其第一本著作《结构语义学》（*Sema*

ntique structurale, 1966）中，已埋下了许多他后来思想的种子。与此同时，此书显示了其符号学思想源于索绪尔的结构语言学和列维—斯特劳斯的结构人类学，他的具有拓荒性的文学叙述学著作中，以对俄国形式主义文论家弗拉基米尔·普洛普的研究而著名。

格雷马斯在他早期的著作中，集中于"符素—分析"（seme-analysis），也就是，对一个文本中的最小单元的研究。接着他提出所有的意义都根源于他所称的"同位素"（isotopies），后者是更深层的语义学领域，能让我们阅读一个文本或者作为一个连贯体的一部分。为了证明此观点，他分析了莫泊桑的短篇小说《两个朋友》（*Deux amis*）。此故事发生在1871年的巴黎，当时巴黎在普鲁士军队的包围下，小说是这样开头的："巴黎被包围了，挨饿了，已在做最后的喘息。各处的屋顶上看不见什么鸟雀，水沟里的老鼠也稀少了。无论什么大家都肯吃。"这段引用的段落由短句组成，因为句读而清晰。然而，没有人会逐字逐句地读它，在每一个句号和逗号作出相应的停顿，而是把它作为一个连续的整体来阅读，因为它是在某种情境中对巴黎的描写。"巴黎"是服务于这个段落的同位素，并使后面句子成为一个连贯的文本段落。格雷马斯认为，通常只有突然感到变化或者当两个不同的同位素同时出现，才会意识到同位素的存在。哪怕只有一个单词（例如，双关语，矛盾修辞法），后来的情境也能得知，许多奇闻轶事和诙谐的讨论都是以这种复杂的同位素为基础，就像格雷马斯指出的那样。譬如，奥斯卡·王尔德的戏剧《欧内斯特的重要性》（*On the Importance of Being Earnest*），剧本中"欧内斯特"（Earnest）具有双层含义，既代表人物欧内斯特，也代表了真诚的美德。

与皮尔斯一样，格雷马斯的某些观点也能运用于音乐。以贝多芬的《降E大调钢琴奏鸣曲》（Op.31 No.3）为例：

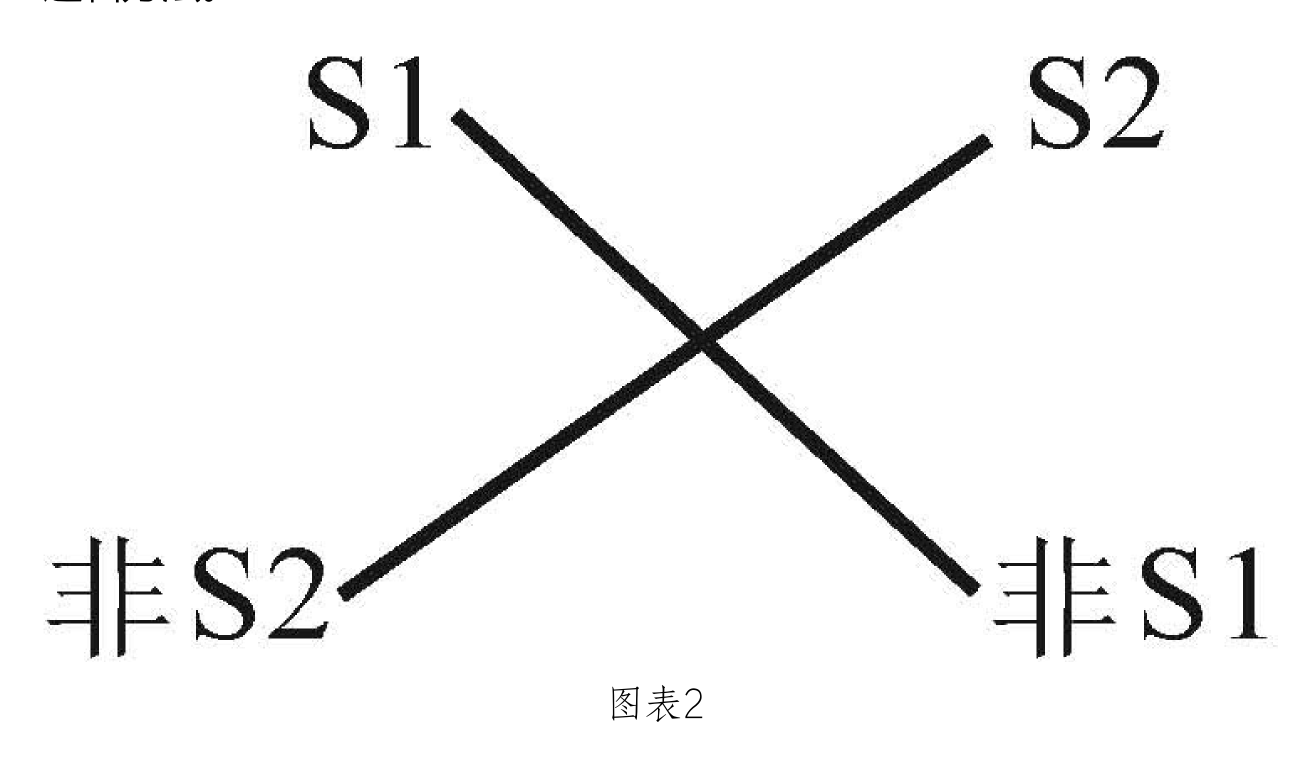


谱例4　贝多芬《钢琴奏鸣曲》（Op.31 No.3）的开始部

正如上面引用的莫泊桑的文本，这一音乐段落由延长音分开的两个乐句组成，但没有人用这种方式来倾听。相反，人们听到连续地、朝着有节奏的主音四六和弦过渡，经过由此而建立的紧张，其后达到一个诙谐的解决，属音到主音。这个基本的属音—主音紧张关系——音调作用最精华部分——组成了贝多芬乐段的同位素。音乐也有复杂的同位素吗？答案是肯定的。我们来思考穆索尔斯基歌剧《鲍里斯·戈都诺夫》（*Boris Godunov*）中的加冕场景，两个和弦合在一起，由等音程音重新阐释的降G音符好像是升F音符。因此，音符同时含有两种意义。与此同时，它的行进极好地适应了叙述：与等音程相关的和弦象征了戈都诺夫的内心冲突：他不想成为加冕的沙皇。音乐规约符号性描绘了克林姆林宫的钟声（参见下文的第八个谱例）。

格雷马斯认为，每一个未打开的文本都被一种无时性的“符号方阵”控制。方阵由一组两个对立项，或称“符素”（semes）组成，S1和S2;譬如，男人/女人、左/右、白天/黑夜、自然/文化、生/死，等等。这

两个基本的范畴，可以被“逻辑上否定”，产生两个新项：非S1和非S2。当这四个范畴被置入同一个图表时，人们就有了一个供灵活分析的逻辑方法。



图表2

这个框架可以作为实用工具用在任何分析层面上。后面，我们将看看它是如何被用在各种音乐分析语境中的[4]。

现在，我们将转入格雷马斯符号学的另一个方面。从弗拉基米尔·普洛普那里，格雷马斯借用了“行动元模型”（actantial model），它由六个角色或“行动者”（actors）组成，典型地体现在民间故事中：发送者、接受者、主体、客体、辅助者和反对者。格雷马斯将普洛普的模式铸造成“功能”（functions），后者由人物表演。而实现两种情境中的一种都是一个故事的开始：要么是客体被（S^O）连接，要么与主体脱离（SvO）。举个例子，如果一个人拥有财产，他就和金钱联系在一起（S^O），相反，他若缺乏财产，他便与金钱脱离（SvO）。普洛普

研究的大部分民间故事都始于后一种情形。开始于"缺乏"，就像普洛普所说的，故事的其余部分都是围绕着达到满足——与此联接。这种情形在音乐叙述中也可以清晰地获得。比如，在歌剧中，瓦格纳的《尼伯龙根的指环》（*Ring of the Nibelungen*）的开始，指环被偷，莱茵河的女儿们和对象分离。在歌剧结尾，她们找回了指环；也就是说，她们和指环再次联接。

格雷马斯思想最激进的发展阶段处于20世纪70年代，他建构了一种模态学理论，这是他建构符号域和符号过程最重要的武器。在语言学中，"模态学"（modalities）是方法，说话者以此体现主观感觉、情感、信仰、希望、恐惧和喜好，并使他们的讲述生动有色。比如，在法语中，一个人不会说"Il faut que je vais à la banque"（我该去银行）。而说"Il faut que j'aille à la banque"，当使用情态动词"应该"（faut）去表达"必须"的情态时，就有必要通过从句中使用虚拟性的动词形式（aille而不是vais）来暗示这种情态。

两种基本的情态是"是"（being）和"做"（doing），还可以加入另外五个："必须"（must）、"知道"（know）、"能"（can）、"意愿"（will）和"相信"（believe）。这些情态对音乐，就如同语言对说话者一样至关重要。对通常逃避固定式的辞典编纂定义的音乐来说，它是依靠模态性构成语义，模态性可以构成音乐自身内部品性的一部分，它们甚至被音乐演奏的方式从外部激活（有关音乐情态的更多广泛讨论，参见Tarasti 1994）。

20世纪80年代初，格雷马斯将其核心观念整合，形成一个理论系统，他称之为"生成过程"（generative course），此概念来自诺姆·乔

姆斯基的"生成语法"。格雷马斯的整个体系都适用于音乐。它与海因里希·申克尔的音乐分析模式形成强烈平行对比：同样类似于"公理"，都是生成体系，它们都产生于20世纪二三十年代，然而，第二次世界大战后，在英美国家，被吸纳为调性音乐分析的主导模式，尤其在美国（Littlefield 2001:Chap.2）。

因此，我们已经展示了两个重要的经典符号学学派——皮尔斯和格雷马斯的理论——它们有助于判定音乐是不是一种符号。证据已经表明答案是肯定的。然而，如果音乐是一种符号，我们又如何像理解符号一样理解它？这个问题需要仔细审视。

第四节
理解/误解音乐符号

请想想这两个问题之间的差异：你喜欢勃拉姆斯吗？你理解勃拉姆斯吗？一个人可能喜欢他的音乐，享受但并不理解他的音乐。有人认为，音乐仅仅能被理解它的人享受，事实上，是这么一回事吗？许多搞音乐的人，不管是为了高兴还是职业需要，都会清楚地记得这样的时刻：奇特的音乐为他们打开了一扇声调魔幻世界的大门。此刻——音乐自己正在"苏醒"——那些很早就被听过的音乐，经过习惯、情境，教育等诸如此类因素，突然遭遇了质的变化。它感动了某人，它激活了，开始"说话"，开始"行动"。此时，信息已被理解。音乐就像一把钥匙，打开了关闭的门和未知的世界，它变成了"存在"。我们有点确信这个信息是"真相"，是"真实"的，它对我们的存在至关重要。

即使我们换个观点：没有一种正确的方法来理解音乐，我们也可以把这种原初现象看做一个符号学的问题。诚然，理解音乐的方式因情境和不同的时间而异。一方面，普鲁斯特把音乐看成高度再现性——从一个星球到另一个星球的旅行——另一方面，其他人，像汉斯立克，声称音乐不描绘任何东西（见上文第二节）。况且，各种“主义”在音乐中留下印痕。例如，在“现代主义规划”（Tayor 1989）中，音乐的解释是悖论性的，反映了人从宇宙异化，作为一个任意的、陈规的符号系统只是一个构建。完全不注意其所代表的东西，带有的信息。与此同时，音乐为乌托邦功能服务，作为重新获得和周围宇宙的原始关联的唯一方式。

根据这个差异，可分成两种音乐：有机音乐和无机音乐。这将在下面第四章中详细地讨论。对前者而言，听众把音乐认同为一种模仿“自然过程”的“活着的有机体”，用这种经验参与宇宙的合一。相反的观念造成无机音乐，像用系列或其他“预设程序”技术写成的音乐。无机音乐强调人和自然的分离，与制造音乐的社会保持批评距离。[5]

与之成正对比的是，有机论在浪漫主义时期（更深入的讨论在第二章），也在现代主义规划中持续，在我们的后现代主义时代仍然兴旺，一种表达性的美学占了首要地位。自然本身亲密地向人类述说，通过聆听它的声音，人们可以重新和宇宙取得联系。这个观点尤其在音乐中获得体现，音乐的“声音”是对宇宙的灵魂说话。例如，在叔本华看来，音乐是意志的释放，可理解为自然本身的驱动力。

为了强调音乐意义的相关性，这里已对现代主义和浪漫主义美学作了简要勾勒。下面的章节将对各种“主义”提供一个更丰富且全面的介

绍，分析它们对音乐符号学历史发展的影响。为了结束当前的章节，我呈现出十四个有关什么构成了音乐“理解”的论题，解释这些论题是如何影响我们对音乐符号的思考的。

1. 理解/误解音乐符号

想一想任何传播和意义的基本情形：

主体S1→符号→主体S2

在上面的过程中，S1生产一个被S2接受的符号。主体S1是否明白这个符号，这并不重要，重要的是，在生产这个符号时，他或她表达了什么。然而，主体S2，要么理解此符号，要么误解此符号。后者会发生两种情况：（1）要么主体S2误解此符号，因为他或她使用的符码或符号系统，即胡塞尔所说的“意义符号”（Bedeutungs-zeichen）与S1的使用不同。（2）要么S2误解此符号，因为他或她不接受它作为一个“表达符号”（Ausdruck-zeichen）。不管什么情况，S2没有进入主体S1的意图世界。

音乐也是如此，它也能被误解。这里也有两种情况需要讨论。在意义符号层面上，我们了解“教堂模式”的音乐历史，它是通过对古希腊模式的误解而出现的。同样，如果一个钢琴家弹错了一个音符，或者乐器的音调不准，我们马上就会注意到。误解也会发生在阐释和表达层面上。当东京交响乐团演奏西贝柳斯的交响乐时，一个芬兰听众可能会经受跨文化的冲突。马上有人会解释：这**不**是一个负面现象。相反，新的阐释以这种方法呈现。如果阐释在艺术上有说服力，那么它本身就是有理的。

让我们假设，主体S1是作曲家，主体S2是听众。为了使符号产生效用，两个主体必须分享共同的符码，即拥有类似的音乐能力。而且，除非参与此讨论的人有着充分的类似能力，否则讨论音乐是无用的。前面的两个例子关于“外部”交流，但音乐也有“自交流”作用，它包含一种自我理解。聆听或演奏音乐行为，意味着直接返回自身，回到一个人的内部世界，并在心理层面上，在神经和其他身体过程中引起变化。如果这样，我们就涉及到的对存在的理解（Tarasti 2001）。在此过程中，我们不仅开始理解音乐，继而还要理解我们自身和这个世界，因为这个至关重要的暂时性的音乐存在，可能是人类生活模式的一个完美的隐喻：出生、死亡以及发生在两者之间的一切。通过音乐我们**超越**存在的情境。音乐使我们回到最初的叙述时刻：此时、此地、自我。与此同时，它把我们从此刻解放出来，并释放出音乐自我理解的力量。

2. 理解过程

（1）**理解就是通过个别看普遍。**科学解释通常从特殊案例推断出一般概念。人们尝试把一种现象、一个观点、一种行动、一个人、一件艺术作品等，看做一个更大的范式的变体，并且在后者之中定位此变体。这个过程通常包含使一个客体概念化的问题。如此情境，“理解”，就是去命名或者去描述（就像医学诊断，心理评估一样）。

然而，我们能根据语境更好地理解艺术家吗？例如疾病叙述语境？举例来说，瓦格纳是个自恋狂，患有夜惊症。这意味着我们能更好地理解他的音乐吗？此理解方法事实上是一种人身批评，特别当人

们试图理解一个人留下来的符号时。用皮尔斯的术语来说，这是通过类型符看个别符，通过单符看质符，通过型符看单符。

一个人在试图理解作曲家或其音乐作品时，通常会将他们放在一个更宽广的语境中，就像把莫扎特的交响曲看成是维也纳古典风格的范例一样。另外的例子也是如此，西贝柳斯、柴可夫斯基、德·法雅和其他音乐家通常被贴上"民族作曲家"的标签。在他们的音乐中，首先被听到的就是各自的民族。他们并没有"言说"他们调性音乐的正规语言（即德国的），恰恰相反，他们表现了异国情调、民间性、国民性等，一句话，他性。对于这些作曲家的作品应该如何听加了这样的约束，人们会由此误解他们音乐信息。同样，当我们看到或听到一部作品，仅仅根据作曲家是何人，我们也会限制对他或她的音乐理解的方式。后者的一个典型的例子就是，阐释一个作曲家时，仅仅通过他或她的性别。有点像马克思主义意识形态把音乐视为社会阶级的符号。当前关于音乐是如何反映性别的理论和马克思主义关于音乐如何反映社会的理论一样，不够发展（对照下文第五章）。

（2）**理解是一种从了解（Wissen）到熟悉（Kennen）的转移。**从这个观点出发，知识是个人的、主体的感受。在音乐方面，光了解是不够的。一个人只能通过演奏、作曲、演唱或者其他"亲身实践"活动理解音乐。音乐必须不断地被重生，对每一代人来说，它必须成为一种当代美学。因此，音乐理解也是一个永久的挑战，在一个了解和掌握的过程中，不断被修正。比如，在中世纪，一个"音乐家"意味着就是一个理论家，懂得物理和数学法则，就被推理性地认为掌握了音乐。音乐实践——音乐的实际演奏—是第二位的。

（3）**理解就是将一个文本或符号作为一个节点放在其他文本和符号的网络中。**上文中，我们把"符号域"定义为一个符号的连续体。在它的领域中单个的符号理解得到可能。这里，我们放宽一点讨论，集中到"互文性"上，这个术语来自茱莉亚·克里斯蒂娃（Julia Kristeva 1969）。对这个观念极好的证明便是尼采的《快乐哲学》（*Gay Science*）末章中的一段。这里作品中的"音乐性"被前推，用逐渐加速的节拍模仿音乐的表达，音乐的互文对象不难猜：贝多芬最后的第九命运交响曲。尼采提供的指示符号清楚地揭示了这种关系——"何必老调重弹……"直接来自席勒的《欢乐颂》（*Ode an die Freude*）。尼采的文本与贝多芬/席勒的文本构成了一个相似—指示符号的互文本，最终，要理解一个音乐文本和符号的意义，必须加入其他符号——音乐的或非音乐的，形成皮尔斯所说的"阐释链"。误解它就是去把一个现象和一个错误的阐释联系起来。音乐，即便是"绝对"的、自律的音乐，也要与其他艺术以及围绕它的文化，用多种不同的方式结合起来理解。理解音乐的关键就在于将它置于一个交互艺术之网中。

（4）**理解便是言述内容（说什么）和言述行为（如何说）之间的关系。**有人认为，把一个现象"语境化"便是去理解它。误解便是将客体物化或神秘化，把它看成一个既定物，因而忽略了其生产的条件。

这是一个相当片面的观点。因为音乐并不仅仅是作为"言述内容"，即一个个音符而存在。音乐必须通过"言述行为"得以证明，也就是通过现场演奏。真正的音乐形式不是我们从乐谱中识别的，而是我们聆听时感受的。一个娴熟的作曲家不会写"纸上音乐"，而是想象音乐的表述方式，即演奏。有时，作曲家——像瓦格纳、理查德·斯特劳斯、古斯

塔夫·马勒——在创作音乐时，他们甚至心里有一个指定的乐器演奏家和歌手，有一个喜欢的言述者。作曲家们为独奏乐器写作协奏曲时，他们脑海里通常细心地与他们音乐的未来“言述者”合作。

（5）**理解就是将表演简化为表演能力，就是把一些先行的解释为原因。**为了使语义成为可能，一个人首先需要掌握符号化水平；为了说一种语言，一个人必须知道语法。误解就是缺乏这种能力（尽管这种缺失可能会得到补偿）。

很难从经验上研究，“偶然”听音乐的人给音乐的多少有些随机的意义。音乐的意义只能被胜任的听众理解。这种说法不应作为规范来理解一个人并不**需要**理解音乐，即使音乐不能被抽象地理解，它也能被享受。哪怕不能用词语表达对它的体验，我们也能理解音乐。然而，音乐符号学，它试图分析音乐符号及符号过程，能使我们体验和理解音乐。有这样的进取心，词语表达是必不可少的。

（6）**理解就是清除误解。**一部音乐作品、风格和作者，可能在某个点上被误解很多年而没有被注意到，直到某一天，突然被（再）发现了。一个典型的例子就是对J.S.巴赫的重新评价。原因在于19世纪初的门德尔松（尽管在职业圈中，他总是被赞赏）的演奏。音乐听众可能一直接受对一个音乐家的陈旧认识，但接着醒悟过来，发现这是一个错觉。譬如，基于瓦格纳所写的理论，瓦格纳生前许多人都恨他的音乐，尽管他们一个小节都没有听过。相反，一个反瓦格纳者，在听了拜罗伊特歌剧院的演出后，能突然变成一个瓦格纳的拥护者。

（7）**理解是“言语”多于“语言”。**索绪尔给出了“语言”（langue）和“言语”（parole）的区别。前者代表一个语言系统，如语言的语法和

“法则”。而“言语”代表了真正的意义或者语言的“言说行动”。语言/言语的区别同样存在于音乐中。例如，十二音列技巧就是一种语言——一种语法，它显示音乐如何在某个位置使用音符，然而，如此来理解音乐的人却很少，因为大多数听众不能识别出“音列”（rows），也不能说出它们的语法是否正确。

（8）**理解就是从“表面”进入“深层”结构**。这是结构主义者的理想：文本的各个部分，被直接感受到的部分，由控制性的深层结构支配或最终导向这种结构（例如格雷马斯的“符号方阵”）。一个表面/深层结构等级的变体就是：“存在”比“表象”更为基础。因为有些东西能够看上去不同于它的真正意义，理解在于揭示藏在“表象”后若隐若现的“存在”。理解意识形态就要“看穿”它，看到那利用意识形态话语让自己权力合法化的个人或群体。

瑞士音乐家恩斯特·库尔特（Ernst Kurth 1947）提出，音乐不是由音调组成，只是由它们**呈现**。更深刻的、音乐最核心的部分是音符后面的紧张和活力。另一方面，我们知道一个音乐符号的声学（能指）即便最细微的变化也能使它的内容（所指）发生变化。这里，我们目睹了两种音乐美学的冲突：如果音乐仅仅是刺激感，那么音乐就如它的“表象”，在背后没有存在。但是，如果音乐是某种表达，它的根本性的运动是从内在的、深层的内容——克里斯蒂娃称作的“生成文本”（genotext）——朝听觉形状展示（“现象文本”，phenotext）。罗兰·巴尔特将克里斯蒂娃的术语用于音乐：一些歌唱家仅仅展演现象文本，这理解为文化上的、美学上的、风格学上的文本；反之，另外一些歌唱家强调生成文本，例如，整个身体。就巴尔特而言，当一个人在听一

首歌时，他应该听到肺的扩张和压缩、心脏的节拍、肌肉拉紧，然后放松，等等。

（9）**理解是重组某个领域的各种元素。**这是另一个结构主义的论点，认为理解就像一场游戏和猜谜。在赫尔曼·黑塞的小说《玻璃球游戏》（*The Glass-bead Game*）中，音乐被描绘成一种游戏。列维—斯特劳斯（1967—1971）在解读俄狄浦斯神话时，把它看成是一个音乐乐段。将独立的相似元素（范例）重新组成像乐队乐谱一样的东西。让—雅克·纳蒂埃的旋律分析范例方法依旧沿用了这个路径（1975，1990）。用这种方法，我们至少能分析需要理解的音乐片段的音乐成分，如果不是它的功能的话。

（10）**理解的基础是基于沿时间展开的形态学。**它代表了演变的观点，如理解一个人的行动，就是去展现导致了一个人的发展的过程，也就是"经历"个人和社会的历史。

音乐是超级时间艺术。因此，音乐意义不可能一次性感受完，必须随着时间的流逝，从出现到呈现。音乐叙述学建立在这种过程中（第三章）。通常一个乐句以某种缺失而开始，它可能是音乐属性最单纯的部分，例如，谱例中的间隙、非对称性的动机、切分音节奏，等等。这些问题常常留出悬念，可以说，直到最后才会解决。这种犹豫不决的情况创造了悬念或紧张，它们势不可挡地贯穿了整个作品，推进到后来才面向解决。例如，再次参照贝多芬的"告别"的缓慢引子。降A音符经常避而不出现，它保留着是为了在接下来快板的开始制造戏剧性的效果。

（11）**理解是一个纵聚合轴的事件。**在那儿，人们可以看到各种可选项。这种对理解的观点，要求有意识感受音乐获得的素材。去理解音乐，就是在选择行为之前看到所有的选择。在音乐历史上，我们考虑到一个作曲家拥有的风格的可能性，就像伦纳德·B.迈耶（Leonard B. Meyer 1973）所说，"这是可能会发生的"。在演奏或指挥音乐时，我们会对一个乐段和乐章进行多种试验，任何方法在某种风格中都有可能。只有这样，我们才能寻找到一段特别乐句和乐段的精萃。

（12）**理解就是去发现事物真正的本质，把现象简化成统计事实，通过科学实验去证明它。**这个观点在本质上几乎是反符号学的。因为符号学要做的仅仅是营造模式和现实的假想。对符号学家来说，用"硬科学"术语将现象模式化是一种骗人的把戏，因为我们主要处理的是人、文化和社会行动——而不是物理法则。音乐不是建筑在自然和物理法则上的，尽管这样的争论已经延续了多年（例如，音乐作为泛音系列的制作）。不如说，各种文化选择他们认为是音乐的声音——从音调的连续体、噪音到自然的声音。

（13）**理解基本上是个内在的认知过程，主体由此开始理解他/她自己。**这里有许多不同的自我理解。然而，大多数人都不理解他们自己，直到发现他人是如何看待他们的。自我理解几乎完全是一个社会事件（Bakhtin 1988， Mead 1967）。总的说来，音乐趣味与自我理解的社会层面有关。音乐趣味不是一个个人的问题，而是一种生活方式的符号。因此，音乐趣味反映了一个人关于"自我"的观念（关于听众类型，参见例如Adorno 1973）。

（14）**理解是一种从“我”到“非我”的转化，这个转化构成了所有道德和伦理的基础。**移情和同情是建立在设身处地为他人着想的能力上，建立在适应另一个主体的可能性上，这在许多道德哲学中是个神秘事件。

音乐有这样的道德影响力吗？通过它能帮助我们理解他者吗？音乐能为给定的意识形态“说话”，许多当代音乐家，特别在美国，把音乐看成彻底的意识形态化。如果一个人严格地坚持此观点，那么如果一个作曲家或表演者被描述为具有“坏”的意识形态，这种意识形态总是会出现在音乐自身中。然而，这个理论并不正确，音乐与意识形态、与音乐在其中实现的政治一历史情境基本无关。事实上，意识形态常常会限制音乐的可能性，被视为“进步的”、“好的”意识形态，通常会生产出美学品位糟糕的作品。伟大的作品和表演不能因为它们的背景意识形态，而在美学上简单地否定。例如，以富特文格勒对瓦格纳的阐释为例，唱片在柏林战时录制，这些演出录制非常精彩，尽管有政治上意识形态的语境。

不幸的是，迄今为止，符号学很少注意到符号的理解（Tarasti 2001是个例外）。要做到这，我们必须朝着阐释学和现象学方向思考。显然，理解和误解音乐两者都有可能。进一步说，通过音乐我们将理解我们存在的许多方面。用此方法，音乐符号学能在一般符号学中扮演至关重要的角色，后者被理解为对人类一般象征和符号能力的研究。下面的章节，我将更细致地展示音乐理解是如何发生的，它又如何与其他艺术发生关系，我们又如何用一种恰当的元语言和分析方法来描述这些过程。

[2] 在语言学中，比如，如果"男人"被认为是中性的，非标出性的词汇，那么"女人"就是个被标出的词汇，尽管一些性别理论家喜欢反过来理解。罗伯特·哈顿（Robert Hatten 1987, 1994）已经令人信服地把标出性理论运用于音乐中。

[3] 像似性是个争论性的理论。在这些理论中，艾柯试图证明存在着像似性的程度，大部分情况下，像似性不是自动的，而是被文化规约性转化的（就如在某些阿拉伯文化中，一张相片不能看成是一个人的像似符号，1976）。

[4] 一些学者（例如Lidov 1999:136）怀疑符号方阵的有用性。读者可以看看方阵的应用。例如安娜·埃诺（Anne Henault）、皮特·斯多金（Peter Stockinger）。雅克·冯特内耶（Jacques Fontanille）的著作都有了英文译本，格雷马斯自己努力帮他们下定决心理解其有用性。就符号方阵的音乐运用来说，其中就有玛塔·格拉鲍茨（Marta Grabócz）、雷蒙·莫奈尔（Raymond Monelle）和我本人。

[5] "批评距离"的必要性是阿多诺（1973）的哲学思想的中心，它既称赞也谴责作曲家对标准的依赖。提出用一种有距离的态度对待他们的作品，阿多诺认为，马勒和勋伯格是先锋作曲家，相反，西贝柳斯和斯特拉文斯基趋于保守。原因在于，阿多诺在广义上接近了符号学，他评论作曲家的每一乐句，比如给马勒或者瓦格纳的作品以丰富的含义。问题在于他完全"误解"了一些音乐家。尽管阿多诺的意识形态的基础可能将其带入歧途，然而，他写下的每一句话，都显示出他天才的光芒。

第二章

音乐史中的符号，音乐符号学的历史

第一节

引言

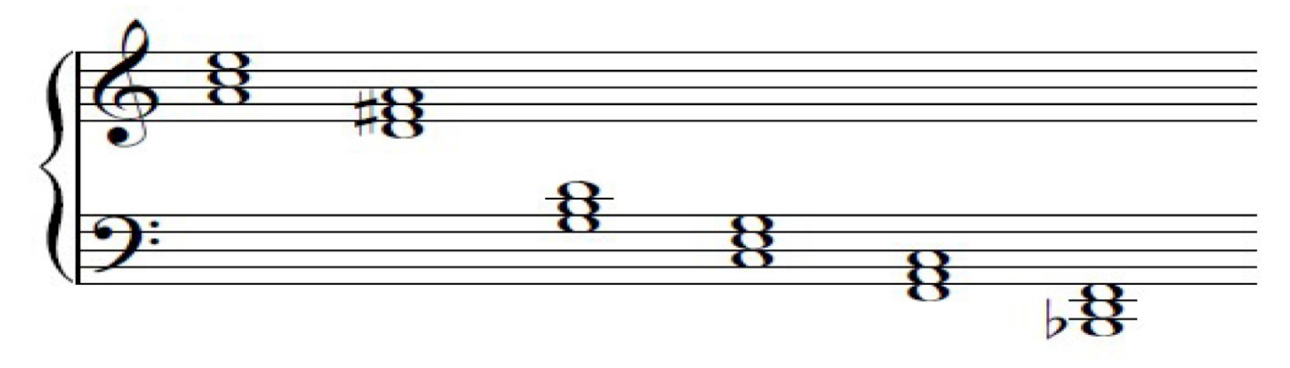
在西方文明中，从19世纪到现代时期，符号学的突破和繁荣有目共睹。然而，音乐的历史似乎一直跟随它自己的内部规律，并没有出现未出乎意料的新现象。音乐的基本风格和创作技巧总能追踪到更早年代。谈到符号学视域中的音乐史，我们必须直截了当地说，音乐的“符号性”，或明或暗，完全依赖于一个人如何看待或者如何定义它。在这一章中，我在回顾性的介绍后，将集中论述从浪漫主义到当代期间的音乐。音乐的符号学本质借用各位学者的概念和术语，可以定义成一个相当灵活的方式，哪怕这些概念相互矛盾。这里强调的是经验性地给定的材料，我将力图根据符号学描述这段音乐史时期。因此，我会使用皮尔斯的符号分类，诸如像似符号、指示符号、规约符号等，采用格雷马斯的一些诸如“符素”、模态化、生成、拆解，采用洛特曼将文化看成一个文本的观点，以及艾柯的对传达和意义结构的区分，所有这些方法将融合，进入此章论述框架中。换句话说，我还没有应用我自己的音乐符号学理论，而是更多地运用一般和“客观的”观点。

这可能会导致错误的想法，即音乐只有在浪漫主义时期才成为一个符号现象，在那时期，音乐作为一种可感受到的指示符号，表现作曲家体会到的个人情感。而且，在巴洛克时期，音乐被说成是表达意
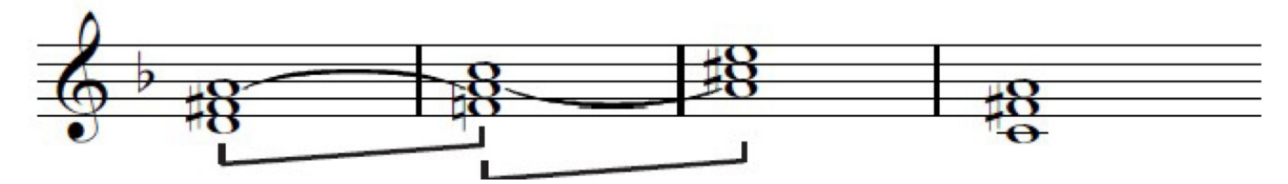
义的。音乐用细节的形象，表现了“灵魂的激情”（Descates 1649），即普世的特点，而不是音乐信息发送者的个人情感。

可以在下述（文艺复兴/巴洛克）二分法基础上，解释音乐从文艺复兴时期到巴洛克期间的音乐转变：（1）单一风格/多种风格；（2）声乐中对口头文本适度阐释（“牧歌手法”）/将口头文本绝对化（使其包含的情感决定音乐）；（3）乐段对等/乐段对立；（4）全音程、模态的旋律行进在狭窄的音域中/半音阶、大调和小调旋律行进在宽阔的音域中；（5）模态对位（和弦由声音主导而起）/调性对位（旋律线对抗和弦背景）：（6）音程结构（不协和音来自低音）/和弦结构（不协和音来自主调和主音）；（7）确定的速度（心跳作为基本律动）/变化的速度（极快或极慢）；（8）非惯用的创作法（相同的音乐，不管乐器）/惯用的创作法（不同的乐器和声音有自身的特征，以便让多种声音和乐器风格涌现）。

在上述每一种二分法里，我们可以对勾画出的音乐符号过程进行重新阐释和重新评估。例如，奥兰多·迪·拉索的《我心甚是忧伤》（*Tristis est anima mes*）用一串五度音程关系的下行和弦描绘悲伤心情。



谱例5　奥兰多·迪·拉索的《我心甚是忧伤》中的下行和弦



谱例6　文艺复兴时期的情歌中三度音程关系描绘的“离开”

这样的方法发展成后来的“牧歌手法”（madrigalisms）。例如，通过音乐的象征鼓号对文本进行阐释。例如，在马伦齐奥、杰苏阿尔多和蒙特威尔第的声乐作品中，人们会听到以三度音程关系描绘的“离开”。用这种音乐技巧，音乐的符号本质已经十分显著：音乐成为一种代表某物某人的符号。

人们还可以用同样的二分法描述从巴洛克到古典主义，以及从古典主义到浪漫主义时期的音乐。巴洛克/古典：复调音乐/主调音乐（也就是旋律大部分是突出的，其他部分作为伴奏）；赋格音乐组曲作为核心技巧/奏鸣曲式等等。奥地利音乐家吉多·阿德勒用下面的对立观证明了古典主义和浪漫主义音乐的差异，以其不寻常的理解古典主义，阿德勒认为不只是像海顿、莫扎特和贝多芬（他也被称为新古典主义派）这样的维也纳派古典主义。另外一些文艺复兴和巴洛克时期的作曲家（他们被称为后古典主义派）——以乐章的统一性为特点，作品中形成过程的对称性，技巧手段的简约与掌握，对表达力的控制（以至于从未超出某种美的层次），早年风格最好方面的合成体现（Adler 1911:225）。相反，浪漫主义用融合的形式呈现它自身，有意地抵抗古典主义标准；沉迷或者明显失去了控制；色彩的影响和音画思想；对标题的态度（不同于纯音乐和纯器乐作品）等等（Adler 1911:228）。

阿德勒的特征让我们看到了一种风格向另一种风格的转变，这不仅是音乐的表面现象，也关系到它们的拥护者世界观中深刻的认知改变。

恩斯特·库斯将巴洛克时期和古典主义的主音织体以下面的方式做了区分定义：复调音乐与新教徒的崛起一致，它的根源追溯到中世纪，原因是西方宗教对超越的努力。

复调音乐的形式反映了对无限的向往和对救赎的寻求。因而，这种线性艺术的出现，目的在于提升对位文本的崇高感。相反，古典主义音乐触摸到的是尘世间人类意识，强调世俗的愉悦，把人放在万物中心。从内心的哀叹和复调的丰富内部呈现，古典风格解放了自身，而进入一个活泼的歌声和游戏的世界。古典旋律——以抒情歌曲（Lied）为基础，用它的对称性的序列结构，组成二、四、八个低音乐句——在我们内部找到它的边界，而复音线向无限努力。复音织体的目的是向远方的神秘性发展，相反，古典的主音织体旋律却把表达作为一个特别的内部品性拖向自身（Kurth 1922:174—187）。

结果，对整个维也纳古典音乐派来说，很大程度上也在浪漫主义时期，古典主义的抒情模式的旋律成为旋律表达的基本模式。在这期间，旋律被发展成种种的“角色”（actors），并且成为音乐话语的范式，为音乐提供了“人类”特征。这是音乐中的“行动源”基础（Greimasa，Courtés 1979:79；Tarasti 1991e，1992b，1992d）。

正如从上述的风格差异中看到的一样，区分音乐意义的明示和暗示极端困难，如何对待它们，几乎完全依赖于被选择为起点的理论。然而，西方音乐实践为音乐的深刻符号本质提供了大量的证据。一个有能力的音乐听众很快就会发现，这个演奏者是否意识到不同风格有

不同的语义域。早在巴洛克时期的弗朗索瓦·柯普林说到，“我们所写的不同于我们所演奏的”（Veihan 1977:iii）。换句话说，音乐不应该被奴役式地服从乐谱的阐释，也就是说，音乐的视觉符号，更应该力图获得概念性的、美学的、价值论的、认识论的现实世界，这些都藏在可见的符号背后。音乐与其他艺术形式一样，与这些认知文化建构密不可分。

第二节
音乐自身符号

1. 浪漫主义

人们可以集中于纯粹的音乐过程，而不必聚焦于音乐和外部世界的关系。后者是“外部音乐过程”，前者是“内部的”。这就像贝多芬的第五交响乐《命运》开头的动机，它的内在属性是后面整个乐曲的核心，它的外在属性被认为是在意指命运在敲门。回顾音乐内在符号的意指过程，从古典主义到浪漫主义的转变中，并没有一个突如其来的质变。音乐的调性在先前的世纪就已稳定地建立。

从19世纪开始，调性体系已经成为一个分层体系，它在各个方面都从属于主音和属音之间。因此，音调不可能仅仅被认为是和声实体，它已形成一个原则，同时也决定了节奏、旋律和曲式。在浪漫主义初期，没有什么能使和弦的正常组合关系I-III-VI/IV-V/VII-I（包括伪终止V-VI）不稳定，即便此时普遍调性音乐语言开始解体。另一方面，这些慢慢的解体被音乐内在的符号意指过程引发，每个作曲家都在不

断地发展新的方式，远离音乐“叙述”的中心——也就是主音（Greimas and Courtes 1997:79—82称此现象为拆解，débrayage）。因此，回到主音变得越来越困难，直到最后，作曲家停止了这方面的尝试。另一方面，这个调性的分解也缘于音乐和外部现实关系的发展。

如何用符号学方式来解释调性？它的存在就像被看成音乐固有叙述性的深层结构。一个故事的微情境从一个变成另一个。正如第一章第三节所要讨论的，格雷马斯用来描述此现象的SvO形式：主体和客体“脱离”，但在叙述过程中再次得到客体，再结合到一起：S^O。在这个矩阵中，和弦运动从主和弦到属和弦意味着与“客体”分离，这里同时也发生一个反转，也就是在结尾处和客体“结合”。格雷马斯的“主体”和“客体”是“行动者”，也就是“戏剧人物”，这是他从俄罗斯形式主义者弗拉基米尔·普洛普（Propp 1928）的民间形态学提取而来。在民间故事中，这些行动者通常和其他行动者一起出现，如辅助者、反对者、发送者和接收者。就格雷马斯而言，他的主体和客体概念有着另外的哲学含义（Greimas和Courtés 1979:3—4）。叙述性也可以作为特别风格和“姿势”在音乐言语表层的显示，这一点，在某种程度上，传统音乐学家能够理解（例如Dahlhaus，Adorno，Newcomb，Meyer）。

早在古典主义时期，音乐已发展为“绝对的”或内部的符号语言，它的最高的体现为交响乐和奏鸣曲式，它们甚至渗透到歌剧的领域。不过，在表层用“标题”的方法，音乐也因此能传达音乐外的含义。在古典主义风格中，这些代表较低级的音乐风格符号，例如功能音乐、军乐、舞蹈曲式等等，它们被嵌入音乐乐段的浅层文本中（Ratner 1980）。标题也可以包括较早时期的风格，例如“连贯风格”（*gebunden st*

*yle,*带着悬念）的巴洛克式对位，或者"熟知风格"（Learned Style）。在某种情况下，一个标题可能和某种情绪状态有着直接的指示符号性的联系，就像戏剧性的"狂飙"乐段，总会以减七和弦为特征，在情感风格上以伤感或情绪性为表征，这是以器乐音乐模仿声乐的表达。甚至一些高雅的宫廷文化也用它自己的标题来描述，并配以许多种装饰性的华丽风格。

然而，在古典风格的作品中，标题的出现，是作为外部世界的一个符号代表，并没有打乱主音本性。罗兰·巴尔特将古典主义文学文本比成井井有条的衣柜，这一比喻也正好是对当时的音乐的描述。标题仅仅用来激活一部作品展开的基本音调。但是，浪漫主义加强了音乐和其他强烈艺术门类之间的影响，文学与绘画影响在音乐文本更能深刻地感受到。首先，浪漫主义精心制作它的音乐标题。例如，在弗朗兹·李斯特的钢琴作品中，下面的标题能被识别出来（Grabócz 1986）：（1）浮士德的问题"为什么？"即探寻某种东西；（2）田园性；（3）自然的泛神论性；（4）宗教性；（5）狂飙和死亡斗争；（6）痛苦；（7）英雄主义。更多传统美学条目作为音乐标题出现，例如"崇高"，就像在贝多芬的第五钢琴协奏曲、布鲁克纳的《第八交响乐》的慢乐章、瓦格纳的"圣杯的动机"和西贝柳斯小提琴协奏曲慢乐章中，被缓慢上升的音节乐句所传达的（Tarasti 1992a）。这样的标题通过符号系统听到并识别出来，而这套系统以像似符号和规约符号的混合过程运作（任意性或者规约性）。浮士德问题的像似性符号的形式和它的主题，建立在伴随的上升言说声调的某种身体语言中，这些在音乐中是通过旋律的上升模仿而得，但没有到达高潮就被打断，从而引

起了观众的期待。田园性是通过使用特别的器乐和音色创造的，这些能激起乡村生活的愉悦。除此之外，抑扬顿挫的西西里舞曲、复拍号的附点节奏，也让我们感受到田园风格。就像在巴洛克舞组曲风笛乐章中，“空心五度”被认为是风笛对雄蜂的模仿。因此，符号机制制定的各种主题音乐，确实是大量的，甚至和神话联系，也能成为经常性的主题，作曲家不约而同地使用了它们。例如，D小调作为主音（最早出现于莫扎特的大小调钢琴协奏曲中），和民谣调一样，出现在勃拉姆斯、李斯特、肖邦、瓦格纳和格林卡的作品中（Tarasti 1979），这种情况下，主题可以是原始的文学或哲学。例如，梦与狂喜的原则，曾被尼采写进他的《悲剧的诞生：源于音乐的灵魂》，它也作为一个常见主题出现在那个时期的音乐中。

然而，这些浪漫主义主题符号仅仅被单独地运用，一部音乐作品实际上有许多分散的符号，它们是某个和弦、旋律动机、节奏单元或器乐音色。主题综合的混合是按照古典传统进行。最显著的影响是，表达力的新重点落在音乐结构上，从中发现主题的力量。它们的品质体现出如下特征：（1）相当简单的和弦背景；（2）清晰的曲式；（3）大量的特征元素。这些主题单元可以把“符素”（semes）看成内容，看成关于声学显现“声素”（这些术语来自Greimas和Countés 1979: 276，332—334）。前者的意思是意义的最小单元，后者的意思为语音表达的最小单元）。从这些主题性的单元中，出现了“发展中变化”（developing variation）的作曲原则（Schoenberg 1975:64），它也被描述成音乐的普遍性主题性（Retiquette 1962）。这表示通过这种作曲方法，人们可以从一种主题延伸到无限多的其他主题，就如一个完整
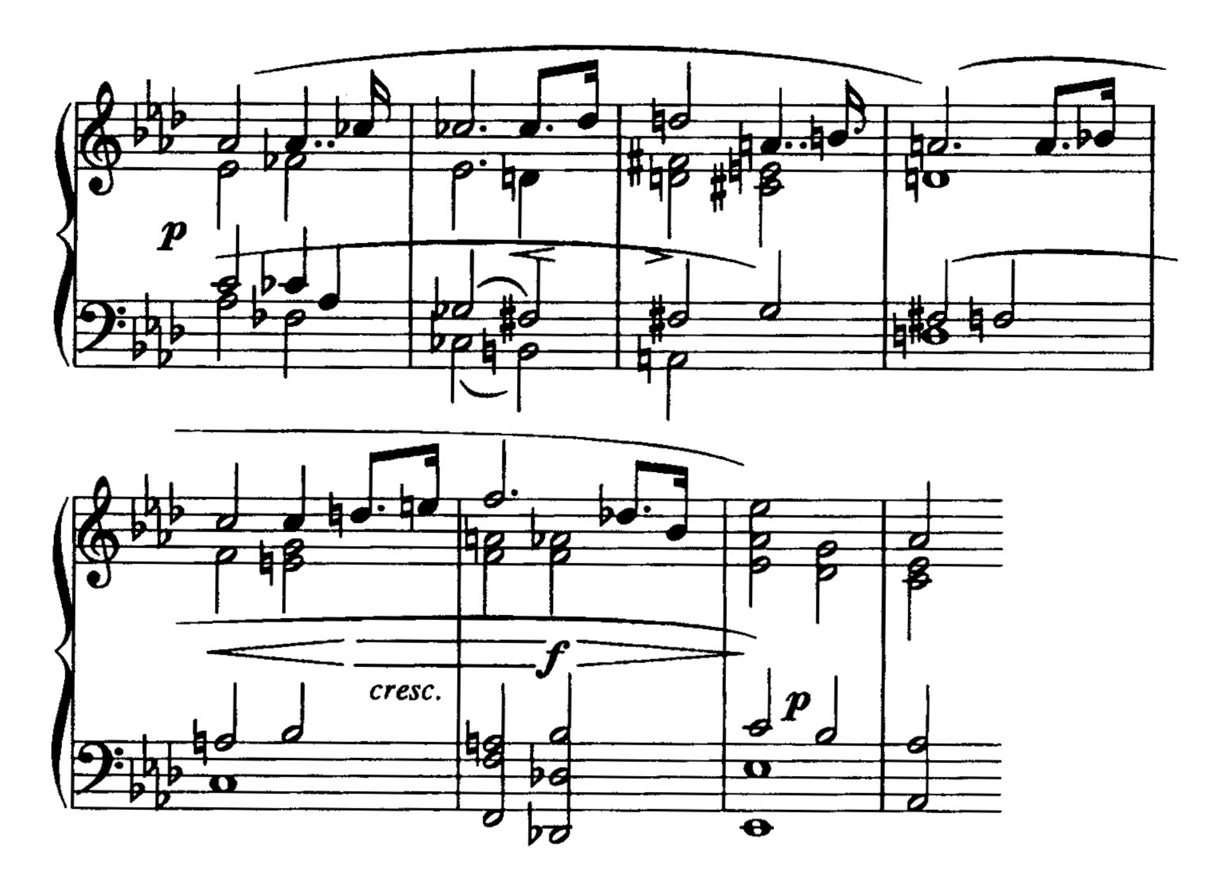
的作曲能整合成同样主题的一系列变体，由此获得了“类型”身份，或者皮尔斯式的“型符”（legisign）一样。

在浪漫主义时期，主题性观念持续，并作为一个链接力量而变得更为重要，与此同时，主音性质的音乐开始削减（这可以在三度音程音调关系中看到）。同时，主题开始携带音乐外的信息——它们成为某种叙述性的主角，在浪漫主义时期盛行。当一个主题被看做对某个角色特征的描绘时，它就失去了它的结构性价值，并失去了为进一步展开所拥有的可能性。浪漫主义开始盛行的主题是“抒情式的”（Lied-like），因此，当人们首次听到它时，会完全识别出来，它通过呈现主题的像似符号、指示符号和规约符号，立刻起作用。相反，主题作为音乐文本的联合力量，反而不再那么有效。舒伯特的《梦幻流浪者》（*Wanderer-Fantasy*）在这点上是个佳例。

在19世纪后半叶，功能性和弦的功能淡化，主题在音乐曲式中变得更为至关重要，它作为一个支点帮助听众平稳地转调。这也是瓦格纳在他后期“音乐散文”（musical prose）风格中出现的主导动机的功能（Danuser 1975），他将此看成一种不断转调的艺术。

在和声调性上，浪漫主义音乐开始成为一种情感规定的指示符号。不协和与协和的——欣快的和烦躁不安的——价值情感逐渐开始变化。不协，作为一种渗透了紧张，没有解决的稳定，不再让人们体验到不稳定或干扰，反而是甜蜜和引诱。理查德·瓦格纳在其论著《歌剧与戏剧》（*Oper und Drama*）中，用一个短语“爱带来愉悦与痛苦”来描述他的和弦手法。并用一个混合的感受作例证：“……以便音乐家感受到他自己倾向于从与最初的感情相配的主音移向另一种，第二种感

情。诱惑这个词［……］在这个乐句中包含一个完全与另一个不同的音调［……］歌唱的音调有必要成为一个决定另一个主音的导音，在这里，它用了"歌"这个词（Wagner，*Gesammelte Schriften*，vols，10—11:260）。这里瓦格纳所说的"导音"（lead-tone）并不指音阶的第七级，而是把它看成一个对其他音调完全过渡性的转调（从格雷马斯的观点来说，也就是另一个"同位素"）。而且，如果这个短语后再接上另外一句，例如："然而，进入悲哀也就是编织快乐"，这时，"编织"（webt）这个词包含返回第一个音调的转调，是增添了又一丰富经验而回归。在瓦格纳的例子中，同样一个转调乐句巧妙地传达了几种情感状态（Greimas和Fotanille 1990，关于"激情的转调"），它体现了一种欢快与不安的指示符号的作用。在另一篇论文《论音乐与戏剧的作用》（*Über die Anwendung der Musik auf das Drama*）中，瓦格纳又以《罗恩格林》（*Lohengrin*）中艾尔莎的梦想为例（比较尼采的梦想题意），其中八小节的乐句经过了七种不同的主音，在结束时再返回到最初的主音（Wagner，*Gesammelte Schriften*，vol.12—14:297；见谱例7）。

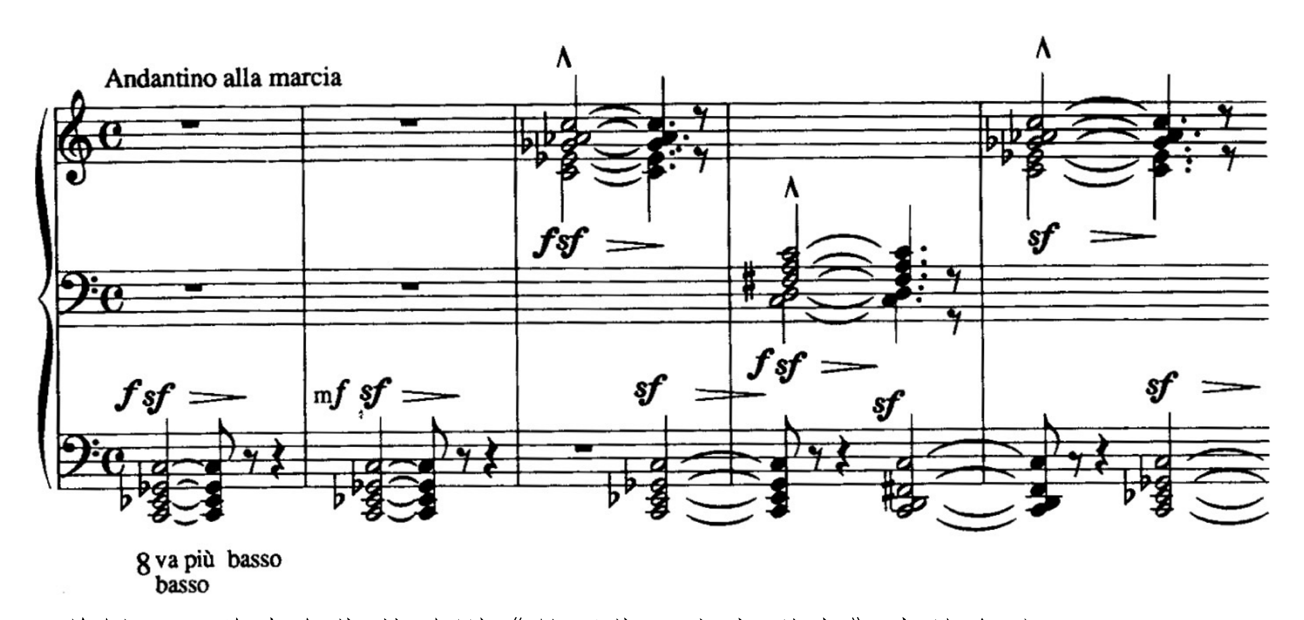


谱例7　理查德·瓦格纳《罗恩格林》中艾尔莎的梦想转调

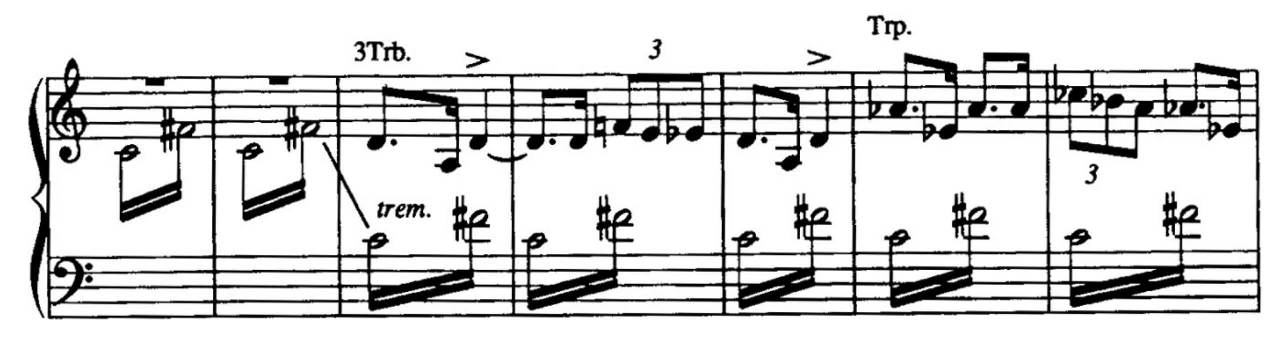
瓦格纳用这个例子说明了他的法则，只要在里面有东西可讲，音乐就必须一直停留在同一个调中。像瓦格纳这种表达很少见，尽管浪漫主义艺术家有大量的音诗，但他们并不喜欢揭示自己的职业秘密，也就是说，他们是如何在写音乐的，或者他们作品中内在的符号意指过程是什么。在他们的诗乐中，他们几乎毫无例外地在音乐所指层面上运动，很少注意到音乐的能指。

在浪漫主义音乐中，和声学的角色可恰当地描述成一个能指/所指的关系。听觉性的和弦是人类心灵的释放，是它的特殊"意志"（见Schopenhauer 1879 II：582）。因此，和声学清晰地拥有一个符号内容

——一个所指，使它具有理据性。例如，在瓦格纳的歌剧中，某些和弦，在它们表达或者描述一些叙述性的主题时，获得了一个象征价值。在《罗恩格林》中，仅仅A大调主音就传达了圣杯的气氛；在《尼伯龙根指环》中“瓦尔哈拉”（Walhalla）的动机和弦，牢固地锚定在降D大调上；剑的动机大部分出现在C大调上，等等。与此同时，和弦保持了它们的组合和聚合维度：当它们按组合段放在一起时，很容易制造紧张，同时，它们的色彩很吸引听众。至于后一个因素，作曲家在他们的音色中有许多聚合的选择。一个典型的例证是，可以交替性使用和弦，和弦的色彩效果就会通过两种远距离的和弦交替使用创造出来。穆索尔斯基歌剧《鲍里斯·戈都诺夫》（*Boris Godunov*）中，鲍里斯的加冕礼场景的和弦（谱例8a），里姆斯基—柯萨科夫的《天方夜谭》（*Scheherazade*，谱例8b）中铜管信号。这些和弦的功能都依据了此原则。



谱例8a　穆索尔斯基歌剧《鲍里斯·戈都诺夫》中的和弦



谱例8b　里姆斯基—柯萨科夫《天方夜谭》中交替性使用和弦

在某种情况下，和弦既然制造紧张也能带来色彩（LaRue 1992），瓦格纳的《女武神》（*Valkyrie*）中的死亡动机，是通过D小调主音和弦和升F大调属七和弦混合在一起，制造出忧郁、恐惧和陌生的效果。大小调的交替使用本身也可作为一个符号，就像布伦希尔德（Brünnhild）对太阳的问候，用的是A大调和A小调主和弦（*Siegfried*，Act III）。

总的说来在音乐作品中，和弦的发展，通常的作用是表现无意识。很自然，关于瓦格纳著名的特里斯坦和弦（Tristan chord），已有多种分析和阐释，它首先是携带紧张的和弦，用了装饰音和含混的主音。然而，此和弦也作为一个贯穿整部作品、表达渴望的象征符号，它阐释了"生命就好像一个序曲，死亡演奏了第一个未知的音符"（正如拉马丁的诗句），浪漫主义音乐家认为，音乐存在的目的就是表现这样的期望。

浪漫主义后期，和弦装饰音的未解决体现得更为明显，从而表现出极端的不和谐。马勒交响曲中的"灾难性"（catastrophic）和弦，是作为一个矛盾和焦虑符号起作用的。这也是瓦格纳作品的后期运用许多属七和弦的风格特征。值得注意的是，这些和弦的解决也通常出乎

意料且无规则可循。结果是，音乐听起来好像在持续地转变，在一个乐段的开始，人们无法预知主音将如何结束（19世纪末，文学中一个可类比的现象，是普鲁斯特的小说与瓦格纳式的诗剧风格）。

浪漫主义时期对主调偏离的一个高潮，是亚历山大·史克里亚宾音乐中出现的著名的“普罗米修斯”和弦，它用各种变调构成整部作品。尽管建立在这个和弦基础上的乐曲听起来有一种持续、不间断的主导作用，但史克里亚宾的想法是这和弦作为主音来对待。通过音乐创作，音乐中极端的离心元素，听起来像一个新的中心，史克里亚宾的作品开始靠近无调性音乐。就他而言，普罗米修斯和弦能缩小到更小的“第二层分节”（second articulation）单元，以便形成减四和弦的柔和（等于大三度），纯四度的坚硬，以及减四和弦的冲突、恶魔品性（等于三全音）。用符号学术语来说，和弦由几种不同“声素”和“符素”所组成，即用音乐表现的最小单元和内容。

尽管这样，浪漫主义时期的音乐作品在创作的普遍曲式上仍然服从调性原则。在某些情况下，和声的深层结构，也就是说，和弦的连续性和它们的音级，在表层上是作为旋律结构的反映和重复。例如，舒伯特的《魔王》（*Erlkönig*）著名的核心动机，同时也作为整个作品主音生成的关键低音线（Kielian-Gibert 1987）。同样，史克里亚宾的《普罗米修斯》中为“轻松的管风琴”而写的音符，为整部作品提供了一个和弦分析（就像尤里·霍尔波夫注意到的）。

在这样的主音深层结构基础上创造广泛的音乐文本和结构时，浪漫主义也常常将古老的“自然害怕真空”（horror vacui）法则，用于创造很长的“暗示结构”（Meyer 1973:114）或者“线性乐段”（Kurth 192

2）。浪漫主义的旋律以一个广阔的背景和弦为基础。通常，一段旋律不过是一些和弦概念的线性化显示。比如，肖邦的升C小调即兴曲终止前的主题变调就是一个例子。作为对维也纳派的规则和对称性乐段的平衡，浪漫主义旋律在它们不断的运动中，趋向于表现某种"运动"能量，瓦格纳派的"无终止"旋律是这一派的理想表现。除此之外，旋律以音域的扩张、动力，以及增宽、表现性、戏剧化的音程跳跃为特征。另一方面，旋律也作为人物符号表现在音乐叙述中。李斯特的许多姿态性的主题就是如此，例如他的钢琴作品《欧伯曼之谷》（*Vallée d' Obermann*）的主要动机，可以认为是对英雄形象的描写，是艾蒂安·德·塞南古（Etienne de Senancour 1892）小说主要形象的音乐阐释。然而，这样姿势性主题的弱点是无法被展开，仅能被重复表现（Adorno 1952:35），它们能让听众在奏鸣曲和交响乐中，跟随着这样的叙述，实现与人物姿态的心理认同。柏辽兹和马勒交响曲中的主人公一点儿也不像他们自己：言述主体和言述必须分开来。然而，很多情况下，浪漫主义作曲家们自觉地努力擦抹此差异。例如，瓦格纳在他的自传《我的一生》（*Mein Leben*， 1963）中重新排列他生命中的重要事件，以便让他作品中的核心主题和思想与传记中值得注意的日期保持一致：因此，《帕西法尔》（*Parisifal*）中的"美好的星期五"（Good Friday）应该写在一个"美好的星期五"。描写流动河水的《莱茵河》序曲的想法来到他头脑，也应该是在他听威尼斯运河中的波浪之时。

因此，音乐交流的旋律有雅克布森所说的"情绪性"功能（Jakobson 1963: 214），它迫使人们去重视信息的发送者，即作曲家自身的经历。一些传记研究者揭示了旋律的创造和作曲家生活中的事件的关

联，例如柏辽兹的“固定乐思”（idée fixe）与他的暗恋有关；西贝柳斯的第二交响曲的“基督”主题是从他的拉帕罗、意大利旅行中获得的灵感；雅纳切克的弦乐四重奏《私秘的信》（*Intimate Letter*）表达了他的爱情生活。浪漫主义时期喜欢以这样纯真的方式聆听音乐。

浪漫主义时期在旋律结构上强调创新性，然而并不排除音乐的援引（Karbusicky 1992）。举例来说，勃拉姆斯在他的F小调钢琴奏鸣曲的最后一章中，援引了《皇帝赞美诗》，瓦格纳借用了李斯特的《浮士德交响曲》作为他的《女武神》第二场塞格林德的动机。援引民歌更为重要，这种音乐形成了它自己的体裁，有助于创造出民族风格。所有这些例子，都试图在音乐中嵌入像似符号。因而，民族符号的像似性，在音乐中成为一个非常重要的符号分类，通过这种符号，人们不但可以建立民歌与艺术音乐的联系，也将一部作品和它的诞生地、国家、气候、自然及整个精神氛围联系起来。

更有甚者，浪漫主义旋律即使在器乐类型上，通常也相当接近声乐。尽管肖邦的旋律并不想成为贝里尼咏叹调般的哼唱，但他“如歌的”咏叹调的旋律风格，与他的作品中参照美声唱法（bel canto）的姿势，形成了一种互文性（这里的“互文性”，我理解成一句或一段文本激发另一个，不管是一段音乐的、视觉的、文学的或任何其他性质的文本，见Kristeva 1969:443）。另一方面，多种乐器的精湛技艺导致了“游戏音型”Spielfiguren）旋律（参见Besseler 1957），就像人们在帕格尼尼和李斯特音乐中发现的一样。

在音乐的节奏一速度方面，浪漫主义也对打破规律性和约定性进行了尝试。切分音（像贝多芬的《激情奏鸣曲》的第三乐章）和休止

（特别是在布鲁克纳的交响乐中很长的延音停顿），获得了特殊的象征意义。然而，浪漫主义主要特征是很长的乐段，很慢的乐章和渐慢乐句。我们最早在贝多芬的降E大调钢琴奏鸣曲作品31，第3号的开始，就发现了这种符号。这样的乐段在音乐中起“反指示符号”作用，它们扮演了尽可能地阻止正常速度过程的功能。浪漫主义不仅喜欢这样极端的缓慢速度，也细化其他极端狂乱的、急速前冲的节奏高潮（例如，肖邦的B小调钢琴奏鸣曲的最后一个乐章）。

尽管如此，浪漫主义的节奏仍然受到情感和人类身体运动的束缚。罗兰·巴尔特曾经展示过舒曼的钢琴音乐中的切分音是如何基于特殊的身体节奏的最小元素，即“身素”（somathemes）的，身体通过这样的元素进行言说（Barthes 1975）。舒曼的C大调幻想曲体现了浪漫主义时期的典型态度：加速的突然交替，第一乐章的柔板，第二乐章建立在重复节奏上的极端的活力定型，第三乐章超常的缓慢和犹豫不决的音乐。这种精确的构型，从乐段节奏中解脱出来，费卢西奥·布索尼认为它们是贝多芬和舒曼作品中激进的成分。也就是说，在这里，在这一刻它们预示了“纯音乐”：“一般来说，在开始和过渡乐章，序曲和转调中，音诗开始真正靠近音乐的真实本性，在这里它们相信已经不知不觉地离开了对称关系，看上去是在无意识地和自由地呼吸……”（Busoni 1916:11）。

在音乐话语中，任何节奏成分都可能成为指认多种符号功能的标示性特征（Hatten 1994）。早在贝多芬，甚至更早的海顿时期，休止式已作为音乐文本的重要部分。《华尔斯坦奏鸣曲》最后乐章的主要动机，有力地说明了浪漫主义的三个典型特征。一段旋律的扩展覆盖

了三个八度，在旋律的上升部分的弱拍之前，停顿被低音音符C填入，对一些听众来说，这是能激发起日出的感受的音色。

在浪漫主义时期，音色作为一个特殊的符号功能，不仅在乐队技巧上有所发展，而且还扮演了一个特殊的旋律角色。理查德·瓦格纳认为乐队有一种"说话能力"（Voss 1970:27），为了让人意识到作品诗学意图，需要乐队和乐器，而这些被认为是人的声音的延伸，也与演员的姿势密切相关。

另一方面，瓦格纳的配器目的在于使音色理想化，其方法是让声音的源头消失（例如，在拜罗伊特的歌剧院里，或其他地方，指挥家和乐队不出现在听众面前）。声音的物质性发送者必须藏起，以便声音能创造完美的幻觉。在瓦格纳的乐谱中，每种乐器都有它基本的意义——符号的外延意义——它们相当于语言的词汇（Voss 1970）。然而，在歌剧艺术中，乐队必须为戏剧情境服务，它必须提供器乐内涵，并根据语境而变化。因此，在瓦格纳歌剧中，小提琴演奏首先登场，它是圣杯、崇高、宗教的象征符号，是描写甜蜜的欢乐的旋律的象征。中提琴有一种孤独、悲伤的意义；柏辽兹也持同样看法，他把中提琴的音色定义为一种深刻的感伤（Berlioz and Strauss 1904:67）；大提琴表达激情，但也表达欲望和灾难；低音提琴描绘忧郁与不祥之兆；而长笛提供轻快的效果，虽然在瓦格纳的作品中并不常常体现，只是作为一种独立的音乐角色。双簧管代表天真烂漫和纯洁无邪，但有时也代表悲伤、乡愁和牧歌。英国管描绘悲伤和疼痛（在柏辽兹的作品中，它指的是梦想、遥远的事件、爱的呼唤，就像在《浮士德的诅咒》中玛格丽特的咏叹调一样）。单簧管在瓦格纳的作品中

代表爱和情色。号，作为一种狩猎乐器，普遍代表自然，它描绘庄严和喜悦，对一些阐释瓦格纳的乐评者而言，它的所指是对“失去的天堂”的呼唤（Claudel 1970）。小号是一种代表英雄和统治者的乐器，在李斯特的作品中，它代表“光芒”和“容光”，但也有淡淡的宗教意味。长号刻画节日、贵族、崇高。竖琴是某种地方性或历史性色彩的指示符号（如《纽伦堡的名歌手》的歌唱内容）。总之，管弦配合对在音乐中创造意义至关重要，它推动了音乐结构，并以此提供了符号模态性。

2. 现代主义

现代主义音乐，是作为反对19世纪与20世纪之交时的后浪漫主义和象征主义而出现的。在符号学上，它意味着从古典主义继承的统一的调性语言的分解。当调性音乐解体，那个让音乐集合在一起的核心力量也随之解体，“脱离”趋势迅速发展。然而，建立在调性音乐中的叙述成分，在许多音乐领域中维持了它们的重要性，特别在流行音乐和媒体音乐（电影、电视、多媒体）中，它们在20世纪末已经在世界上所有的国家展开。而且，从马歇尔·麦克卢汉所称的“冷”“热”社会中发生一个转变（Charbonnier 1970），这些变化发生在所有的传播交流领域，经过迅猛的发展，也发生在音乐和语言领域（Chailley 1977）。

在古典主义—浪漫主义时期，交流被认为是一种简单的音乐信息传达，从一个作曲家到一个懂得正确符码并理解“音乐语言”的观众。现在，这个单向传播链被中断。从符号学角度来看，现代主义最大的两难似乎在于，听众不能同时接受它的解码和信息。在音乐中没有任何可供参照的熟悉点，没有任何层面的“第一分节”，它变得非常难以接

受。现代主义音乐和“现代”人的世界观一致，他们发现自身就是一个“非中心化的”主体，从存在的中心被抛离出来。这解释了许多当代音乐风格中的反叙述倾向。

古老的调性语言之分解，是通过下面的改变而发生的（LaRue 1992）：（a）**扩张的全音阶**，可理解为包括越来越大的叠加的大三度和弦和同主音大小调的自由交换。（b）**半音阶**：从瓦格纳的《特里斯坦》开始，作曲家开始使用替代的半音阶和弦，一边让导音完全丢掉它的指示符号功能，无论用何种方法，任何调性都能导致任何主音。（c）**新模态**：民族音乐风格的发展的普泛化。然而，不管它们如何独特，在和声技巧层面上，相互之间都很相似。哪怕是不同民族的音乐风格，比如法国与芬兰，音乐就很相似，这是因为模式元素（音乐意义上的“教堂模式”继而其他无一大小调基础的和弦成分）的存在，就像I-bVII或者Vb3-I或者IV-I。另外，异域风情的音阶开始使用，这是欧洲之外出现的音乐文化意识。例如，德彪西的五音阶的幻想曲，可以追踪到他在1899年巴黎世界博览会上听到的爪哇音乐。音乐语言打开了文化间的交换。例如，贝拉·巴托克系统化地挖掘民歌模式，发展出一种如何给农民的旋律配上与原初灵感取得一致的和声的方法。（d）**结构的不协和音**：指对不协和的习惯化，以增六和弦开始，导致不协和和弦结构的接受，就如人们在德彪西，维拉一罗伯斯及其他作曲家音乐中发现的MM7节奏一样。（e）**双重调性和多调性**：这些发生在当两个或更多叠加音调在音乐的长片段占优势，作为两个或更多同时的“同位素”（也就是音乐层面）。一个例子就是达里于斯·米约的《屋顶上的公牛》（*Saudades do Brasil*）中波塔弗戈（Botafogo）乐段中F大调和

升F小调同时使用。在某些情况下，多调性来自不协和音的事件的重叠。就像在查尔斯·艾伍斯的交响乐三章《新英格兰的三个地方》（*Three Place in New England*）。随着复调，一种新的聆听音乐的方法也已经发展，重新对早期音乐风格进行和声配置的解释（比如，大约可能在J.S.巴赫的某个音乐片段中听到双调性）。（f）**无调性**：这是指通过对重复的否定，选择无调性力量（因而是离心的），从而有意避免调性。八度内的十二音平均，它们的固有的层次全部消失。序列调性语言的出现，建筑在"音列"基础上，它的颠倒、倒退以及对所有其他音高的换位，这些因素构成一个矩阵，作为作曲的基础。序列派的主要先锋者是阿诺德·勋伯格和安东·韦伯恩。

序列音乐的矩阵可以比成是语言中的第二层分节。例如，与音素单元相比，仅有的区别在于十二音调矩阵的元素不能组成可以识别的词素。仅凭听觉知觉识别何种音列什么时候被使用，是不可能的。没有形象被重复，音乐保持固定"构思"（design，戴维·利多夫的术语）所规定。然而，它也仍是微弱地分节，尽管事实上，它是建立在某种"语法"上的。对多重序列主义者来说，不仅音调就连其他的音乐参数也被序列化了。奥洛维埃·梅西安的《意图的模式和价值》（*Mode de Valeurs et d'intensités*，1848—1949）是最早解释作曲综合序列主义认识思想的著作。

序列主义和多重序列主义的发展把作曲简化成仅仅可以计算的过程，这导致了音乐生理层——音乐的"身体性"、主题和其他规约性的属性的丢失。音乐是否还是一种语言？这在讨论序列音乐中有许多争论。在列维—斯特劳斯（1964:32—34）看来，它不是一种语言，而扬

科列维奇（Jankélévitch 1961）的观点，认为在序列音乐中“俄耳甫斯不再返回”，因而，此种音乐命中注定陷入无意义状态。很难想象，一个完全序列化的音乐作品如何能作符号学分析。

一些早期的十二音作曲体系音乐，在某些表达层面上，就保留了熟悉的元素。一个佳例是阿尔班·贝尔格（Alban Berg）的小提琴协奏曲中，“音列”附带（cum）的主要主题，它有一连串传统的三和弦琶音（留着为最后两个音符）。尽管它也被序列化，但它仍然有着强烈的调性暗示，就像埃诺约哈尼·劳塔瓦拉一些十二音作曲体系音乐一样（参见Sivuoja-Gunaratnam 1997）。



图表3　丹尼尔·夏尔的意愿和无意愿在音乐传播中的原则

第二次世界大战以后的数年，序列音乐家试图寻求获得完全控制所有音乐参数的方法。但听觉上，他们的作品听起来即兴而随意。序列音乐因此面临一个问题，就像布科夫策尔注意到的（Bukofzer 1947），巴洛克时期的音乐就已面临的问题：音乐应该建立在“听不见的形式”还是“听得见的结构”上？

尽管在这个问题上，20世纪初，语法统治音乐的观念已经成为一种时髦。俄国的形式主义——在文学、电影、绘画，也在音乐中——主张，艺术家的灵感无关紧要，美学上重要的在于艺术家用什么方法生产艺术产品。后来，伊戈尔·斯特拉文斯基（Igor Stravinsky 1947）提

出音乐不反映任何事物，就像主观性不反映人的灵魂一样。早在20年代，瓦西里·康定斯基已经试图建构一种由线、点、平面这些元素构成的所有艺术的通用语法，根据他的观点，这些艺术包括舞蹈和音乐。例如，以这个观点为基础，对贝多芬第五交响曲开头展开的分析（Kandinsky 1926）。音乐激发了建筑大师勒·柯布西耶去实践建立在最小单元上的建筑符号系统，他称之为"模块"（Le Corbusier 1951—1958）。这个方法，通过装配艺术（ars combinatioria），用最小的意义单元组成大的文本，已经是结构主义的最纯粹形式。

然而，20世纪的音乐历史不能被解释为向序列音乐迈出的巨大进步，尽管事实上，许多作曲家和批评家在20世纪五六十年代将此看成是"进步"的唯一方向。20年代，新古典主义出现，它寻求回复古典主义和巴洛克时期的风格特点，减弱器乐力量，达到一种远距离、节制性以及古代神话式的表达（一个例子就是让·科克托与斯塔拉文斯基的合作）。综上所述，新古典主义崇尚清晰而透明的品格，在音乐方法上善用讽刺，这继承了像J.S.巴赫和佩戈莱西这样的作曲家，喜欢游戏性、娱乐性、轻盈性的特点。在这个意义上，新古典主义者（像普朗克的《两个钢琴协奏曲》），可以看成80年代的后现代主义的先驱。新古典主义的表现是多重的，音乐可以看上去像一个由民歌激发的全音阶体系，犹如一种石化的民间传说，就像卡洛斯·查韦斯重新建构的墨西哥印第安音乐或者芬兰抒情歌曲作曲家于尔约·基尔皮宁重谱曲的坎特莱塔乐曲（Kanteletar）。它也可能显得像一个语音而忽略整个词语层面的意义，如斯特文斯基在他的《俄狄浦斯王》中用的拉丁诗。甚至费卢西奥·布索尼可视为"青年古典派"的代表（Beaumont 198

5），因为他渴望把过去的音乐表现方式放进一个稳定而持久的形式中。

20世纪60年代，激进的作曲家开始熟悉结构主义语言学，并在符号学资源中寻找灵感。因此，卢恰诺·贝里奥的《交响曲》（*Sinfonia*）不仅包含符号学上多价拼贴技巧，也借用了列维—斯特劳斯的结构主义观点，例如《生与熟》。皮埃尔·布莱，这个严格的序列音乐学派的代表，也企图解释斯特文斯基的《春之祭》（*Sacre du printemps*）的节奏方法（1971与1986）。艾柯（1968）试图辨明序列思想与结构主义思想（pensée structurale）两者的差异。前一个思想创造了结构，后一个思想发现了它们。上述后一种思想方式成为20世纪八九十年代音乐背后的一种知识。从带有客体倾向的结构主义思想，向强调主观的认知时代的转变，也是音乐自身符号过程的表现。作为对极端的序列学派的理性主义和简约主义的反应，两个新的趋势已经在音乐中出现："贫乏的音乐"（musique pauvre）和简约主义。约翰·凯奇作为前者的主要辩护者，反对最大化控制的序列主义思想，因为一个人越控制音乐，就越被音乐所控制。凯奇的自由哲学受中世界神秘主义思想、东方观念以及美国超越论者梭罗（1854）和爱默生的影响（1836；参见1979）。丹尼尔·夏尔恰如其分地把凯奇的音乐描述为"无意愿"（not-will）的音乐（Charles 1987—1988）。作曲家试图驾驭音乐听众的意愿越少，在音乐过程中为听众意愿保留的空间就越大。

凯奇希望允许每个人、每种声音，都能成为创造的中心（Charles 1981）。他的音乐理想是萨蒂（Satie）作品的平静对称，这个思想在20世纪的后半期某些音乐中也能发现，特别是在阿沃·帕特（Arvo Par

t）的音乐中。“贫乏的音乐”的特征，是利用很少的在场的元素与完全不在场但被前者所暗示在场的元素二者的对话。例如，凯奇的《变化的音乐》（*Music of Changes*，1961）仅仅由一系列点状化的声音事件组成，它的连贯性和持续性完全是听众的责任。这样的音乐激发了听众的模态运动，在听觉音乐形式上，强迫他或者她用模态性填充其空隙（关于简约主义，参见Tarasti 1988a）。

简约主义（Minimalism），也尝试将听众置入一种与音乐过程融合在一起的状态（Reich 1981）。简约主义过多的全音阶和无休止的三元形象的重复，不是主调音乐时期的历史性引证，而可以比拟于心理学家用来测试人们的音乐认知感受的声音现象（Deutsch 1982）。简约主义音乐是一种重复的“狂喜”（ecstasy），在某种意义上，它是鲍德里亚描述的现代社会热衷的交流“狂喜”。重复在早期音乐中的作用是作为一种分节方法，作为“非复现”（熵）背景而出现的，它现在已失去这个显著的特点。因此，在无休止地重复过程中，即使最细微的变化也能被看做一种形式成分，塑造一种德里达意义上差别和延迟结合的“延异”（différence）形式（Derrida 1967）。在这种语境中，重复不再完成俄国形式主义所指派的任务，它不再形成惊喜。简约主义音乐尽管在表层显示出积极的构型，但依然给我们一种极端的静态印象，似乎是一连串物化的“现时”。从符号学意义上说，这些现时代表了绝对的持久性，在某种程度上，它们既不是开始也不是结束，更不是时间的分节。就此而言，简约主义也完全是反叙述的。

简约主义抛弃了叙述性，正如后现代主义已经放弃信仰，即利奥塔尔所谓的“宏大叙述”（les grandes recits）。斯蒂夫·莱奇和菲利普·

格拉斯发现简约主义音乐完全是无主题的。阿沃·帕特作品中仅仅保留了一点点叙述性，然而，他的所有作品听起来好像有个隐藏标题"最后的故事"。尽管有大量的重复，帕特的作品还是像一个延长的终止。它们依靠音乐符号、幻想，规约符号、指示符号、像似符号，例如小调模式的主音、钟声、弦乐合奏的声音、轮唱技巧等等，来保持叙述的想象性。

在20世纪的音乐历史上，电子音乐形成了它自己的发展线索，即使它可能被看成早在巴洛克时期就已开始的一种人—机器的实验交流，这是基尔希的观点（Kircher 1650）。磁带音乐以"具象音乐"（musique concrète）为音乐载体，即用日常噪音作为作曲的物质材料。早在1915年，鲁索罗在他的《噪音艺术》（*The Art of Noise*）中就把声音分成多种。甚至更早一些，为了描绘尼伯龙根，瓦格纳在《莱茵河》真正使用铁砧声音，用来描写尼伯尔海姆地方的尼伯人。各种声音的合成技巧使自然界的噪音转变成为音乐，例如风的嘶鸣、海浪的拍打声、瀑布的水声等等。不可否认，在音乐中，噪音是重要的分节元素（Martinet），也就是说，在认知基础上，它是有某种内涵的语词。磁带音乐激发了一些基本问题：离开这样的符号，人们如何创造一种连续性及乐段，甚至最后创造音乐中的情节。电子音乐的符号学方面很少被系统地考察（一个例外是Grabócz 1991—1992）。在这个领域的大多数研究都集中在机制与生产新的声音材料方法上，并没有集中在它的意义和美学上（参见Pierre Schaeffer 1966，与正在进行中的IRCAM的研究）。频谱音乐给当代音乐带来了特别的风格，它把那些对泛音的综合转换成实验，将那些使用电脑和合成器作为"凿子"的作

曲家，变成了音乐雕刻家，他们在新的自然音调中删除某种音域，在他们所能保存的音域上面工作。频谱音乐的一个典型特征，在于它的极端的静态品质。这体现在像米拉伊（Murail）、格里塞（Grisey）、塞尔西（Scelsi）和萨莉亚霍（Saariaho）的作品中，就如这样，开头有时仅是一个单个乐器演奏一个音符，它用不同的形式，被电声来回变奏。这种音乐看起来存在于原调的"次语义"层面（Leman 1992）。

20世纪的电子传播技术，不仅让所有的不同时期的西方艺术音乐风格同时出现，而且也带来了超越欧洲的音乐文化。因为音乐人类学家的录音带以及旅行的便利，艺术音乐的作曲家们在更大的程度上接触到各种流行音乐和民歌。我们可以举出一些例子，利盖蒂在80年代受非洲音乐的影响，莱奇受东方音乐影响，梅西昂受印度音乐影响。与调性语言相关的大量的信息从四面八方席卷而来。音乐听众成为被动的接受者，随着成天不断的电台、电视频道，人们只能用一只耳朵听音乐。音乐已经变成了仅仅是一种风景、一种紧张氛围。亚当·克里姆斯（Adam Krims 2001）把音乐作为一种商品来研究。与此同时，调性音乐继续在电影音乐中持续它的胜利位置。好莱坞作曲家们和电视剧的音乐制作人，根据他们的需要，为电视剧保存了古典主义—浪漫主义风格的外延，随剧情而任意变换。同样的元素用作医院或牙科诊所的"情绪音乐"，也用在书店、机场等其他地方。通过这些到处渗透的音乐实践，全世界人都已知了调性音乐的紧张—消除紧张机制。对当代人来说，当他们面对音乐时，几乎不可能获得第一性的原始新鲜感。

第三节

从符号学看音乐学历史

在音乐理论和分析领域，德语学术界出了多位著名的音乐学者。他们被称为初始符号学者：奥地利的申克尔（Heinrich Schenker 1868—1935）、瑞士的库尔特（Ernst Kurth 1886—1946）。申克尔的系统理论基于对音乐表演实践和曲式构造（特别是关于贝多芬的作品）的历史研究，他受到哲学影响（例如，歌德的形态学）。根据申克尔的理论，伟大的作曲家（所有古典—浪漫主义时期的德国代表），在即兴创作时都基于深层结构，申克尔称之为"基本结构"（Ursatz，与歌德的术语"Urpflänze"共鸣可能不是个偶然），这个基本结构的变化建立在自身泛音系列中的第一个音的属性上，合起来组成一个三和弦，以及基本结构线。通过变化运用，作曲家从这个和弦移到背景，通过中景再移到前景，最后形成我们所听到的一层（参见Neymeyer 1988，以及里特菲尔德对申克尔的解构主义阐释，Littlefield 2001）。

这个典型的"结构主义"思想是申克尔音乐分析方法的基础。申克尔认为他的方式不是一种科学，而是一种艺术实践。它的突出品格在于将一部作品的结构当作一个连续体，在这里，每个事件都是有意义的，并有它的准确位置。因此，时间上分离的音调也会变成意义，因为它们构成基础结构线（Urlinie）的一部分，下降的基础旋律线创造了一部作品的紧张过程。这个方法为音乐的基础性的动力本质作了很好的说明。然而，申克尔受到批评，因为他的分析方法过度公式化和简约化，总是把音乐简化到一个同样基础结构（Ursatz）上，但音乐作品之间有风格的差异，作曲家之间也有差异。申克尔去世后，他的分析

方法在美国广泛使用，并成为一种音乐分析主导方法。音乐学家弗雷德·勒达尔和语言学家雷·杰肯道夫出版了他们的会议论文《调性音乐的生成理论》（*A Generative Theory of Tonal Music* 1985），其中明显地说到，申克尔的模式与诺姆·乔姆斯基短语结构的"树状模式"非常相似。然而，事实上，伦纳德·伯恩斯坦在他的《未回答的问题》（*Unanswered Question 1976*）中，第一次提出了一部音乐作品与语言表达的平行问题。早在20世纪60年代，符号学家已经涉及到语言和音乐的类似现象，因为它们都是由声音符号链构成（Posner 1988），这个观点被申克尔的分析模式强化了。

恩斯特·库尔特及其音乐"动力"（energetic）理论，目前才被视为音乐符号学的先驱。他的观点对分裂型和分类型符号的对立平衡的分析方法，在20世纪80年代特别有效。库尔特强调音乐本质上的动力性与音乐的连续性，而不是离散的能指，即被听觉感受到的符号。对库尔特来说重要的是所指，是音符后面动力性能量的脉冲。他甚至把音符叫做"一种对和弦的意愿"。在这个意义上，他融合了世纪转折时期的哲学思想，例如亨利·柏格森的两种时间观念：空间时间（temps d'espace），这是可以物理测量的；绵延时间（temps de durée），这也是一种现象的、经验性的时间（Bergson 1975）。库尔特也强调音乐的时间性特点，对他来说，最切中音乐的方面是运动的体验。在他的《线性对位原理》（*Grundlagen des linesren Kontrapunkts* 1922）一书中，谈到J.S.巴赫的旋律风格，库尔特说："运动体验在旋律中被感受，它不仅是一种辅助的心理现象，还把我们带到旋律元素的起源。这元素作为流动的音调力量被感受到，声音本身也有一种感觉性的紧

张，这两者共同代表了音乐构成的基本力量，即一种动力，由此我们体验到精神紧张”（Kurth 1922:3）。在三个意义上我们可以称库尔特为符号学家，他告诉我们：（1）音乐的声音刺激总是为某种东西起符号作用的（即语义，semantics）；（2）当一个人在听音乐时，必须在头脑中注意到发生了什么（即认知，cognition）；（3）分析从“内部”开始，向外部移动，就是说，从深层结构到表层结构（即结构主义生成方法）。库尔特的基本分析单元是“运动的乐句”和“线性过程”。一个乐段只有在它最初的脉冲中有足够的力量，才能持续如此长度。因此，库尔特的理论变革了传统的区隔标准，并且成功地将此运用于此前被认为是无区隔的当代作品。例如，当代作品中使用的音域技巧，自由的节拍运动（从利盖蒂到彭代雷茨基到简约主义），以及频谱音乐在电脑音乐中的运用。库尔特没有发展出一个详细的分析方法，尽管他的理论已经和音乐实践保持了密切联系；例如，他的论文处理的是瓦格纳的变调，他最为精致的分析是论布鲁克纳的交响乐（1925）。

德语学术界其他伟大的音乐理论家较少被接受。胡果·里曼（Hugo Riemann 1849—1919）的思想，在20世纪60年代形式主义语境中，被认为已经过时。因为他迷信调性音乐是一种自然原则。而阿尔弗雷德·洛伦茨（Alfred Lorenz 1868—1939）被认为作为一个学者，他的理论系统对音乐来说显得有些粗暴。例如，他把所有瓦格纳式的交响曲织体都当成间歇低音形式。他的分析中的错误在于他把音乐的基本单元延伸到，或缩短到外在分类法上。洛伦茨的主要作品《瓦格纳形式之谜》（*Das Geheimnis der Form bei Wagner*，1924—1933），是试图

完整分析瓦格纳音乐的第一部作品，它的分析没有局限在解释学范围。进一步说，洛伦茨在分析主导动机的技巧、旋律以及瓦格纳音乐的其他方面颇有洞察力。

洛伦茨也激发了芬兰音乐学家伊尔马里·克龙创造出他自己的理论和音乐分析体系，和洛伦茨一样，他的音乐分析的理论基础建立在节奏单元上，克龙用他的体系去分析西贝柳斯的交响乐，但没有成功。尤其在他试图将瓦格纳的主导动机技巧归纳到西贝柳斯的音乐中，并为西贝柳斯的每一部作品寻找标题性的联系时（Krohn 1945），更是不成功。颇有意味的是，克龙对民歌调的分类方法激发了贝拉·巴托克。在他对民歌的调查研究中，克龙的弟弟卡勒、叔叔尤利乌斯（一个文学学者）与民俗学研究者安蒂·阿尔奈特一起，为民间故事分类创造了一个模式，后来这被普洛普采用（Aarne和Thompson 1961；Propp 1928）。

阿诺德·谢林（Arnold Schering 1877—1941）的音乐阐释学，用符号学的意图去分析音乐的能指，上文（第二章）已经指出这点。然而，谢林（1936）在讨论贝多芬的每一部器乐作品时，都有明显地夸张，他认为作品的背后都有从歌德和席勒借来的文学主题。尽管他的说法不错，在作曲家的头脑中，通常一个主题有时会有脚手架的功能。然而，一旦作曲家完成了一部作品，音乐就开始以它自己的力量存在。从柏格森的哲学发展出另外一个研究方向，即把时间性作为音乐参数中心。在众学者中，现象学家吉泽尔·布勒莱在他的《创造性的解释》（*l’interprétation créatrice*，1951）一书中，考察了音乐的表演，他得出这样一个结论，旋律起源于自然语言。更早一些的德英迪

（Vincent d’Indy 1851—1931）在其《音乐创作教程》（*Cours de composition musicale*，1897—1900:30）已经将其理论化，他认为旋律来源于口头表达的不同方式，如此一来，音节“音乐化”了。在他的例子中，乐句“il a quitte la ville”（他离开这城市）可以中立地、疑问式地，也可以肯定地发声。它的音乐调性由两种口音决定：“主音”和“情感的”，因此，德英迪后来在他的理论干预语言和音乐的模态性研究上取得了预期效果。

在库尔特的语言反映论影响的基础上，鲍里斯·V.阿萨菲耶夫（Asafiev 1884—1948）发展了他的调性理论，这成为自二战后的许多年在东欧盛行的理论和分析方法。阿萨菲耶夫是一个多面的作家，他用伊戈尔·格列鲍夫假名出版了主要著作《作为过程的音乐形式》（*Musical Form as a Process*），此书在1976年被翻译成英文。这本书写于列宁格勒包围时期，它部分地解释了作品中有时不连贯的结构。阿萨菲耶夫去世时，是苏联科学院唯一的音乐学代表。阿萨菲耶夫的基本概念是声调（intonation），它使音乐中的任何元素——间歇、和弦、节奏、动机、音色——配上情感价值或内容。阿萨菲耶夫的理论宗旨是集合音乐的能指和所指，这个理论被符号学继承。他也强调音乐的运动特征，声称声调组成了功能链，例如开始（initium）、运动（motus）、终止（terminus）。他设想“音调”的叙述由个性化的音乐乐段组成，这些音调的常用料库总是保存在听众的集体记忆之中。料库容纳一个时期内人们的感觉方式的根基，就像音乐被感受为“真正的说话”一样。当人们的思维变化时，新的声调出现。阿萨菲耶夫将其与法国革命联系在一起，研究了这样一种音调危机。

阿萨菲耶夫理论的社会学研究方面，是后来的塔尔图符号学派（Taru School of Semiotics）的先声，尽管他持保守观点，认为民间音乐作为一种"原始模式化系统"决定了艺术音乐的发展。（这论点也被日丹诺夫用来抨击肖斯塔科维奇和普罗科夫耶夫。）在西方，阿萨菲耶夫几乎不为人所知，直到20世纪70年代，音乐符号学家重新发现了他的著作。他的理论被维阿切斯拉夫W.梅杜谢夫斯基运用到现代叙述学中。梅杜谢夫斯基区分了原型音调与表现形态，例如一声苦叹或者一个惊叫，没有任何乐音——却来自本源感觉的音乐音调。梅杜谢夫斯基也提出了内在的类型学，音乐中第一人称叙述，就像歌词、舞蹈或者沉思中的"我"（I）。阿萨菲耶夫的理论也被约瑟夫·科恩、尤里·霍罗波夫、叶甫根尼·尼采金斯基进一步运用，特别影响了吉拉内克的著作《音乐符号学的基本要素》（*Grundfragen der musikalischen Semiotik*，1985），还有匈牙利的学者约瑟夫·乌伊福卢希（Ujfalussy 1968）。更进一步，一些当代流行音乐的研究也体现出他的影响，比如流行歌曲中的"钩子"（hooks）理论（Frith 1978，1984）和流行音乐的"影响分析"（affect analysis，Tagg 1979）。

音乐学家在美国获得了地位，在受纳粹迫害的年代，许多德语学者从欧洲移民到美国，音乐学家们根据自身的特长，大多兴趣集中在早期的音乐表演实践、文献、民族音乐学等几个方面研究。几乎没有出现新的关于音乐的分析方法和哲学美学阐释著作。学者们普遍满足于欧洲模式，就像申克尔那样。因而，也没有出现一些音乐符号学先锋人物。

作为现代民族音乐学的先驱人物，查尔斯·西格深刻地探索了音乐的符号学问题。遗憾的是，他的里程碑式的论文《关于音乐逻辑的语气》（*On the Moods of Music Logic 1960*），在20世纪六七十年代被音乐符号学的讨论所忽略。在这篇论文中，西格提出了一种结构主义的分析模式。各种音乐参数都可以分成更小的单元，称为"语气"（mood），这些"语气"能结合成更大的整体。西格也研究民族音乐学中乐谱记录作为规范程式和描述程式的手抄本的符号本质，也研究过音乐价值问题（Seeger 1977）。

术语"符号学"很少出现在伦纳德·B. 迈耶关于音乐分析和美学的著作中，尽管他详述了符号学问题。他对指称和内涵的区别，分析了音乐美学的不朽命题：音乐意义的本质和音乐本身作为内部也作为外部的空间问题。迈耶最大成就是《解释音乐》（*Explaining Music*，1973）。在书中，他提出了建立在暗示观念基础上的分析模式。他认为，我们对音乐的期望总被某种旋律原型所决定，例如，对称、轴心、三和弦、"空隙填充"原则等等，在这些基础上，一部作品的开始就暗示了某种持续和终止。例如他对瓦格纳的《特里斯坦》序曲以及贝多芬奏鸣曲《告别》的分析，有效地验证了他的理论（Treitler 1989和Rowell 1983）。

苏珊·朗格（Susanne K. Langer 1895—1985）是众多美国符号学家中最著名的一位（Sebeok 1991:42—44）。她的音乐美学超过了她的著作《哲学的新音调》（*Philosophy in a New Key*, 1942），这本书很少被人认为是有关符号学的。根据朗格的思想，音乐与其说是情感的体现（指示符号），还不如说是它们的"逻辑表达"（规约符号）。通

过她的老师恩斯特·卡西雷尔，她的理论最终在符号学传统中取得了地位。

一些美国的理论学家在符号学方向上发展了申克尔理论：例如，尤金·纳莫尔，特别是他的著作《超越申克尔主义》（*Beyond Schenkerism*）。后来，他清楚地展示了申克尔方法在解释个别作品的叙述策略时的缺陷。在这一问题上，戴维·诺伊迈尔和理查德·里特菲尔德（1992）一脉相承。音乐叙述性在浪漫主义历史现象中就已出现（Newcomb 1984 和Abbate 1991），音乐的叙述研究也开始于20世纪80年代，但是欧洲学者并没有将这些丰富的概念运用到其他艺术领域。

回顾音乐符号学领域，最早在1960年在欧洲发展时，很难区分传统的音乐学家与音乐符号学家。一个典型的例子就是S. I.本特松，他事业的起点是作为一名音乐历史学家，专注于音乐类型分析，后来转向音乐符号学与非语言交流学研究（参见Bengtsson 1973）。

第四节 音乐符号学发展的几条主线

音乐符号学，作为一个相对独立于符号学和音乐学的学科，早在20世纪五六十年代就已发展。像一般符号学一样，音乐符号学最初的研究模式也是从语言出发的结构主义。列维一斯特劳斯在他的《结构人类学》（1958）中，宣称语言学在人类科学中造就了“哥白尼革命”，结构主义语言学和语音学的严格方法也可以运用在其他学科领域，在科学性上可以与自然科学相媲美。

第一个值得注意的是尼古拉斯·鲁韦特，他把语言学方法应用于音乐分析，他对于音乐和语言相互间关系的研究，尤其是对于德彪西的歌剧《佩利亚斯》（*Pelleas*）的序曲和中世纪时期盖斯乐歌曲（Geisslerlieder）形式的分析（Ruwet 1972）。像阅读乐谱一样阅读一个神话——这样的想法来自列维—斯特劳斯（1958）对于俄狄浦斯神话的分析，现在反过来用到音乐中——鲁韦特创造了一个范式分析方法。相似的音乐动机一个接一个地被放置在同一个图表里，这样人们就可以一眼瞥见它们在整首乐曲里的分布情况。从一开始，他就重视讨论分离出去的范式单元，以及细分的标准等难题。让·雅克·纳蒂埃采用了鲁韦特的分布式分析，长期研究构建音乐符号学的分析方法（Nattiez 1975和1990）。不管怎样，早在德彪西《芦笛》（*Syrinx*）的实证分析中，纳蒂埃就提出，在乐曲结束前，不可能知道范式的相关水平。因为在这件作品的过程中它们是变化的，所以人们为了获得选择正确范式的能力，会在开始分析一件给定的音乐作品时，不得不先去了解这位作曲者其他的作品。这为方法的有效性带来了很大的障碍，因为目的是开发一套完全自动的运算法，一台计算机可以进行分析。此外，这个方法似乎只适合于单旋律音乐。在更多的复杂音乐里，比如 J.S.巴赫的赋格曲，韵律不仅是流线型的，也有波澜起伏，这个方法就更难运用。范式方法旨在获得音乐文本的生成语法，聚焦于相对严格的风格和简单的音乐作品，人们可以制定生成规则，通过这个规则，新的、风格一致、语法规范的旋律能够通过计算机被无穷无尽地产生出来。在这种测试中，简单的音乐作品与"正宗的"旋律没有区别。德国的斯托弗（Thomas Stoffer 1979）、瑞典的松德贝里（Johan Sundberg 199

2）在儿童歌曲中进行了这样的计算机生成旋律的应用；松德贝里和林德布卢姆（Lindblom 1970），意大利的马里奥·巴罗尼和弗朗哥·雅各博尼（Jacoboni 1978），还有罗萨纳·达尔蒙特（Dalmonte 1981）将这个计算法应用于巴赫的众赞歌与莱格伦齐应用于咏叹调一样。后来莱利奥·卡米莱利和他的同事，玛戈·利加布和弗朗切斯科·焦米在佛罗伦萨音乐学院使用此方法（Camilleri 1992）；加拿大的拉蒙·佩林斯基（Pelinski 1981）和让·雅克·纳蒂埃将其应用于因纽特的音乐上。在芬兰，埃尔基·佩基拉（Pekkila 1998）将其应用于民间音乐上。当勒达尔和雅肯多夫（Lerdahl，Jackendoff 1985）将莫扎特风格的内在音调规则系统化时，生成方法的使用达到了一个极致。

然而，不管是鲁韦特，还是纳蒂埃的范式，都没有考虑到音乐的能指还有另一面这个事实。如果有人认为符号对音乐来说至少要有两层的要求：表达方式和内容（叶姆斯列夫），能指和所指（索绪尔），"对某人代表某物"（皮尔斯），音乐符号学必须注意到音乐意义。纳蒂埃通过重新铸造音乐信息改善他的范式，将文本改为中性层，他又添加了创造层（poiesisi）和接受层（aesthsis）层级，其中包括让·莫里诺称作的"音乐的全部事实"。除了音乐制作、信息接收外，音乐符号学必须澄清自身范式分析所隐含的标准。纳蒂埃对于瓦格纳的"特里斯坦和弦"以及各种不同的解释，很好地说明了这个策略（1990:216—238）。纳蒂埃在谢罗和布莱对瓦格纳的解读（1983）中，应用了他的三层模式，然后在他的著作《广义音乐符号学》（*Musicologie Generale et Semiologie*）与《音乐与话语》（*Music and Discourse*）中做出了相当大的改进。

正当鲁韦特和纳蒂埃介绍语言学理论进入音乐学时，其他同样重要的研究路径也在音乐符号学领域出现，尽管由于语言障碍，这些走向在国际语境中并不那么明显。音乐符号学的首次国际会议于1973年在贝尔格莱德召开，由基诺·史蒂凡尼等人组织。此次会议使这样一群音乐符号学家受到关注，他们中许多人曾是传统的音乐学家，对他们来说，符号学的到来几乎是顺理成章的。所以，评价音乐符号学的理论时，应当把基础的音乐文化、传统、体验和教育一并考虑进去，这有助于了解所研究的理论的优缺点。例如，意大利当代音乐符号学家先驱史蒂凡尼，就受到了学习天主教礼仪圣乐和巴洛克时代音乐的影响，在其大量的著作背后（例如1974、1976、1977、1982、1990年的著作），史蒂凡尼还与日常的音乐练习实践保持密切联系。他想建立一套能用于音乐教学、音乐治疗和文化动漫的音乐符号学理论。他在理论上最强有力的著作——《音乐能力》（*La competenza musicale* 1982），基于两种音乐能力的区别：通俗的和博学的。随后，史蒂凡尼和他的妻子莉西发现了一种应用符号学的新方法，它基于"语言全球性"，可以理解为胎儿原生的音乐共性（Musical universals of prenatal origin）。史蒂凡尼的学生，像卢卡·马可尼、马可·贝格利和达里奥·马蒂内利在年轻一代的符号学家中颇具影响力。

两位捷克学者吉拉内克和卡布西茨基，提出了不同方向的音乐符号理论，他们都具有结构主义的学术背景。但是，吉拉内克更倾向于阿萨菲耶夫的语调理论（早先是马克思主义理论），卡布西茨基则以皮尔斯的符号理论为起点。1968年，这两位学者分道扬镳。吉拉内克留在布拉格，卡布西茨基前往汉堡大学任教。卡布西茨基的《音乐的

身体原理》（*Grundlagen der musikalischen Semantik*，1986）是该领域最重要的著作之一，它建立在皮尔斯的像似、指示和规约符号概念之上。他认为音乐是一种指示性的情感表达，并对音乐的意义进行实验研究以证实这种假设。皮尔斯的理论也已被加拿大学者利多夫（Lidov 1980）和美国学者罗伯特·哈顿（Robert S. Hatten 1987）应用到分析音乐，罗伯特·哈顿在其对贝多芬的研究中发展出一套标出性理论。科克（Wilson Coker 1972）、窦格迪（William Dougherty 1993）、奥格武（Kofi Agawu 1991）、莫斯利（David Mosley）和卡明斯（Naomi Cummings）都属于这条研究线索。要回顾东欧的音乐符号学就不得不提到波兰学者，比如在肖邦研究中提出极具原创性的符号解释学方法的M.托马谢夫斯基、研究音乐史的M.布里斯蒂格、研究民族音乐学的A.切卡诺夫斯卡（Anna Czekanowska），还有年轻的学者D.米尔卡和M.亚布龙斯基。

一派特殊的音乐符号理论来源于立陶宛出生的符号学家格雷马斯的理论。我自己就运用他的符号分析法来研究音乐的神话意义，尝试证明在列维—斯特劳斯的意义上，神话和音乐的互动也出现在西方音乐语境中（Tarasti 1979）。音乐可以从神话中获得它的意义，整个神话意义网可以概述成以下几种义素：自然神话、英雄神话、魔幻、寓言、民谣、传说、神圣、恶魔、梦幻、神秘、异国情调、原始主义、民族音乐、田园、姿势、崇高及悲剧型。我后来的叙述学研究——主要基于格雷马斯的理论，也借鉴了皮尔斯与洛特曼的一些理论概念——研究内容包含标题音乐和纯音乐。我的音乐符号学理论基于格雷马斯的生成过程的四个阶段：（1）同位现象；（2）空间、时间、因素类别

和他们之间的结合/脱离；（3）模态；（4）人与技术相融合。或许这些阶段中最重要也最原创性的是音乐模态性：“意愿”、“知道”、“必须”、“能”和“相信”。这些模态性起源于语言的同位素理论，它们也能用来作为纯粹的音乐术语定义（Tarasti 1992d，1994a）。

其他学者也已把格雷马斯的概念应用于音乐。比如斯托依诺娃（Ivanka Stoianova 1978）创建了结合心理分析的语调理论和符号学的原创性理论。玛塔·格拉博茨（Grabócz 1986），匈牙利音乐学家威法鲁西的学生，已经把同位素概念运用到了李斯特的钢琴音乐和电子乐曲分析中。尤其值得一提的是她对于弗朗索瓦·伯纳德·马什所谱写的电子音乐的研究（Grabócz 1991—1992）。格雷马斯的方法在他的祖国立陶宛至今仍然盛行。

丹尼尔·夏尔是法国杰出的音乐哲学家之一，他一方面专攻海德格尔，另一方面研究约翰·凯奇的禅宗哲学。格雷马斯的学生，作曲家米耶雷亚努现在是巴黎第一大学的教授，在他的著作中一直坚持格雷马斯的理论。此外，格雷马斯还启发了很多年轻的学者，特别是那些生活在普罗旺斯的艾克斯地区，聚集在韦基奥内（Bernard Vecchione 1986 和1987）周围的人。普罗旺斯地区其他著名的学者还包括，音乐社会学家J. M.亚科诺，C.埃斯克拉佩和C. 豪尔。

在民族音乐学里，布莱金等学者在运用符号学观点，这位学者在他的著作《音乐即人》（*How Music is Man* 1976）中研究了南非吠陀音乐的音乐语义学。查尔斯·鲍雷斯（Charles Boiles）阐明了特佩瓦（Tepehua）印第安人如何用音乐表达意义（1973）。西姆哈·阿罗姆（Simha Arom）研究了俾格米人的音乐（1969）。德丸吉彦（Yoshihi

ko Tokumaru）在日本传统音乐研究中运用了符号学（1980），细川周平则把它应用于当代日本文化的调查中，比如对随身听的分析（Shuhei Hosokawa 1981）。日本学者中同样值得一提的是在东京从事教学和理论工作的神户智（Satoru Kambe）。

英国爱丁堡的雷蒙德·莫奈尔所著《音乐中的语言学和符号学》（*Linguistics and Semiotics in Music* 1992），为英国学术界提供了音乐符号学的广览，早在20世纪80年代初，盎格鲁一撒克逊世界发表的所有最重要的音乐分析介绍中，至少有一章专门介绍音乐符号学（Bent 1987; Dunsby，Whittall 1988）。莫奈尔的最新著作《乐感》（*The Sense of Music*，2000），在音乐分析中运用了结构主义思想。该学科在英国的先驱戴维·奥斯蒙一史密斯，创建了音乐中内在像似性理论（1975），在现代音乐研究中运用了符号学理论（Berio）。

现今音乐符号学最广泛的研究项目集中在“音乐意义”这个项目下。此项目有来自世界各地的300多名学者参与，汇集了形形色色的符号音乐学家、传统的音乐理论家、民族音乐学家、计算机理论家、认知科学家、精神分析学家、历史学家和许多其他音乐研究者。该项目由一群学者在1985年始建于巴黎，其中有德拉朗德、米耶雷亚努、卡斯特拉纳、史蒂凡尼、埃托尔、阿泽维多和我自己。到目前为止已经举行了7次国际会议：1986年在伊马特拉，1988年在赫尔辛基，1990年在爱丁堡，1993年在巴黎，1995年在博洛尼亚，1998年在普罗旺斯地区艾克斯，2011年又一次在伊马特拉。这些专题讨论会的论文已由各种国际学术出版社出版。（其中，比如，有塔拉斯蒂1995年主编的，1998年史蒂凡尼、马可尼及塔拉斯蒂合编的，1998年米耶雷亚努和哈舍尔

主编的诸种论文集。）该项目已成为世界上最大的音乐符号学家聚会，它有助于推动在世界各地的高校建立音乐符号学这一新学科。该项目还包括一个国际博士和博士后研讨会，每年在赫尔辛基大学举办。音乐符号学领域的未来的博士们在这些研讨会中接受培训。博士研讨会的论文和文集定期发表在芬兰的符号学学报系列文献上，这是由伊马特拉的国际符号学研究所和印第安纳大学合作出版的。

音乐符号学还扩展到了拉丁美洲。比如，马丁内斯和德·利马代表了巴西的音乐符号学，两人都从赫尔辛基大学获得博士学位，同时德·杜阿特·瓦伦特以及R. L.托马斯等人的工作也为巴西音乐符号学做出了贡献。在墨西哥，阿克托内、M.斯特恩、利亚·卡诺等人在墨西哥城国立自治大学举办研讨会。

总而言之，在过去的三十年里，音乐符号学已经成为“正常”音乐学的一部分。同时，它已经脱离了一般符号学的控制，聚焦于音乐话语的自主性与独创性。最近，认知研究将符号学变成了他们的特殊分支之一，该研究探讨人类大脑里神经网络模型与音乐进程对应的部分。

我们可以注意到一个总的趋势，即为了寻找新的理论方法，越来越多的线性配置的简单生成模式被放弃。这样的做法是因为受到了其他领域中符号学成果的鼓舞，比如在解构主义、精神分析、女性主义研究等批判研究领域。在美国，音乐符号学获得了“新音乐学”的赞誉，甚至可以说“音乐符号的解放”（见第五章），它把美国学者从早期严格的实证模式中解放出来，引导他们进行更具解释性、诠释性的反思。如果没有符号学家奠定的理论基础，这个重要的转机不可能发生。

许多在音乐实验心理学领域中推行符号学的学者（例如Imberty 1976，1981）自然而然地转向了认知科学。反过来说，认知理论可以看作是符号学的亚学科。当考虑到西方文明中符号学两千多年的历史时，这其实是个相当新的发明。

总之，无论是在一般符号学，还是音乐学中，音乐符号学家不再是局外人。事实上，后者已默默采用了很多符号学家的概念，比如言述内容主体和言述方式主体的区别（达尔豪斯作了这一区分），误以为他是在借鉴俄国形式主义。

关于音乐符号学的出版，在20世纪70年代必须提到《音乐戏剧》（*Musiqur en jeu*）杂志，纳蒂埃在该杂志发表了他的第一篇文章。后来，音乐符号学家在一般音乐学期刊，比如IRASM、《分析音乐》（*Analyse musicale*）、《音乐理论谱》（*Music Theory Spectrum*）、《印第安纳理论评论》（*Indiana Theory Review*）、《音乐分析》（*Music Analysis*），或者在符号学期刊上发表他们的论文。《符号学》（*Semiotia*，1976和1987，美国期刊）、《符号学杂志》（*Zeitschrift für Semiotik*，1987，德国期刊）、《*Degrés*》（1987—1988，比利时期刊）上出过音乐符号学的专号。由意大利音乐理论家罗萨托和伊涅尔齐编辑的杂志《*Eunomio*》，是一本完全专注于音乐符号学分析的期刊。与此同时，世界许多地区也出现了大量的音乐符号学的学术论文，越来越多的音乐符号学新书，不断扩展该领域可用的理论方法，这一切都在表明，音乐符号学无论从数量上还是从质量上正在持续增长。

第三章
符号作为行动和事件：音乐情境

一切都只是存在，

时间只是加在它上面的过滤器而已。

到目前为止，我们似乎一致认可音乐能表意。然而共识到此为止。假如我们给符号下一个最简单的定义，那就是用一物代表另一物，这样每个人都会得到无数个对音乐究竟代表什么的答案。现代认知科学认为，音乐表现了一种心理过程，从这一角度来看，符号自身渐渐隐去，仅仅留下了一种假象和一种神经网络系统中的模型——一种“唯我论”情境，神经细胞互相交流。然而，正如翁贝托·艾柯在《结构的缺席》中表述的那样：“假如我们能够设想符号是一种直觉，处理两种精神个体之间的直接联系，而不必依靠社会习俗，那么符号学将没有任何意义。”在这个权威的观点下，符号学最重要的一个前提就是与社会习俗息息相关，并参照社会文化习俗确定含义，没有社会约定，任何符号都不会存在。一个符号就是一个符码，它是一个象征符号系统，其目的是在发送者与接受者之间交换并传递信息。所有的交流功能都是通过信息完成，信息以符码为基础。另外，每个交流事件都会基于一个预先存在的“能力”，因为所有的言语（parole）都在说预定的语言（langue）。

多年以来，音乐符号学的研究与一般符号学走在同一路线上，其研究使音乐符号变成一种规范的、严格限制的规定，无论是一种标准语法、风格模式，还是一般符号学界定的各种符号类别（像似符号、

指示符号、型符、义符、同位素等等）。所有的经典符号学——如罗兰·巴尔特在他的著作《符号学原理》（*Elément de sémiologie*）中所说——都朝着这一方向发展。科学的目标在于探寻永恒不变的东西，这一做法看起来似乎也毫无非议。

然而，一般符号学最近朝着另外的方向发展了，换句话说，开始转向研究具有独特性、富有个性的种种现象。在这种情形下，我们不再迫使对象进入编码系统，而是用一种更具现象学和诠释学意味的途径理解它们的独特性。在音乐研究中，这种研究新方向中一个最明显的例子，就是很多人开始对申克尔式的音乐分析的批评，因为申克尔的分析无法阐明个人独特的创作风格以及个别作品传达出来的信息。一些传统的音乐分析模式也进行了同样的尝试，力图摆脱普遍性而转向独特性的研究。例如，尤金·纳莫尔和罗伯特·S.哈顿的著作精心描绘了一种极富创造性的音乐风格研究策略。他们强调的不再是作为技术性和社会惯例证据的一般编码，而是着眼于独特的作品及其风格，有点类似吉诺·史蒂凡尼发展的音乐能力模式。而雷蒙·莫奈尔的解构主义分析也努力表现独特文本的个性。他指出文本的“断裂”，是它暂时地揭示出未分节的符号域，即包含各种姿态及欲望的前象征世界：突然之间，现象文本，不管是音乐还是舞蹈，透过生成文本而出现，并被前推出来。但是，让我们暂时回到一些简洁且更传统的研究模式上来，指出它们彼此之间的不同以及具体的处理方法，这将在本章的下文讨论。

伦纳德·B.迈耶的里程碑式的著作《音乐风格》（*Style and Music*，1989）提供了一个很好的例子，书的一开头就作了声明，音乐风格

来源于"在一系列限制中做出的选择"，假如他/她想作交流的话，主体就必须接受编码决定模式。甚至这也与特殊时刻、与选择混在一起，因为这些限制决定了在做选择的情境中，"可能会发生什么"。迈耶列出了这些限制，从最一般的（法律、规则、策略）到最具体的（方言、个人语言和内心语言），从而达到了音乐真正的独特性。迈耶指出一些创作者先天具有探寻新规则的潜质，还有一些人用新方法使用旧规则。然而，评价音乐最基本的一点，在于知道"什么是创作者可能会选择的"和"什么才是他最终选择的"。完全偶然的音乐，无法用这种方式研究。因为在这一情形下"是什么"不能完全和"可能是什么"区分开来。这种音乐与选择无关，它不属于风格领域，而仅仅是像自然界的一个现象，仅仅是简单地存在。

迈耶虽然很明确地想努力弄懂音乐中的个别性时刻，也继续强调限制的理念和社会编码系统。尽管最终他承认选择反过来也预设了意图性，这种意图性可以简化为目标。"另外，意图的存在……必须要有目标的存在……创作者的选择只能在由目标而产生的意图关照之下被理解和解释。目标隐含在风格限制之中，大部分源于文化中的意识形态。"因此，迈耶进行研究的方式类似于大部分经典符号学家，他着重强调语言（langue）的重要性，每件事情都依托于文化编码系统。

然而音乐分析中，还有另外一些可供选择的方法尚未引起足够的重视。其中之一是改变仅仅观察音乐言说（文本）。为了仔细审视整个音乐交流情境，必须考虑到，事实上每个符号都是一个主体扮演的事件。通常来讲，交流是一个主体和言说之间的对话。此种批评已经

应用到心理分析和性别研究中，有学者总结出理论，说明人的身体是怎样投射到音乐中的（详见第五章）。

此种生理和身体层面的分析，敞开了另一条分析路径，将音乐同文化中的知识型主导准则、音乐话语的文体限制联系起来。在非音乐领域，米歇尔·福柯分析委拉斯凯兹的作品《宫廷贵族侍女图》（*Las Meninas*）时也遵循着这样一条路子。福柯的分析同时也是对话式的探求，因为观众被吸引到这幅画的表现体系中。伦纳德·迈耶曾说过音乐的价值由"关联的丰沛"决定。福柯分析委拉斯凯兹的此画，亦展现了其各部分相互关系形成的一个极其丰沛的内部网络。

《宫廷贵族侍女图》画出了画家自己在画西班牙王室。在这幅画中，小公主在侍女和侏儒的陪伴下看画。福柯以一种很中立的态度（纳蒂埃的观点）评价这幅画，一种零度情感投入的准客观叙述，观察导致其后面的解释（然而事实上，福柯的分析建立在诠释性的前理解之上，这不可能不靠作者伟大的哲学思维能力）。他特别注意画中人物的视点，小公主的头朝向图画的右边，但是她的目光却死死盯着站在画布前的观众，若一条垂直的线将画布分成相等的两部分，它似乎穿过孩子的双眼之间，她的脸到下边框的距离占据了整个画布高度的三分之一。毫无疑问，这使画的主题落在画的主要对象上。

然而，按照福柯的观点，这幅画有两个而不是一个象征中心。小公主是站在一个X的中央，但是还有另外的方式可以阐释这幅画。也就是说，有着一个巨大的曲线，它的两端由左边的画家和右边的男侍者决定。这幅画的中心是小公主的神情，以及侍女的目光。但小公主被一个视角所凝固，假如没有镜子深处的人物形象，这个视角将完全不

可见。镜中引出的视线穿越了整个再现深度区域。另一条线较短，来自小公主的目光，它仅仅穿过了前景。这两个分散的视角在一个尖角上汇合，在他们目光交会的地方。这一点似乎突出于画布表面，在画的前方，或多或少确切地代表了**我们观察的视点**。这一点也汇聚了三种对画的观察：模特的视点、观察者的视点、画家的视点。

最后，福柯提出《宫廷贵族侍女图》可能体现了古典主义再现的本质，它定义了向我们展示的空间。这幅画使其基础必然消失——它像似的人物，以及眼中把画看成像似的人物。这样的再现独立于会对它产生障碍的事物相关性，它提供了一个纯形式的再现。

福柯的解释展示了一个艺术工作者如何摆脱严格的文本分析方法，同时通过观察内部的交流关系揭示作品是如何反映时代的知识型，以及后者的知识和感觉的考古学。音乐分析尚未达到这样的高度，但也可以采用福柯这样的做法。也许一些老一代音乐评论家的直觉上会接近这种方式，正如弗朗西斯·托沃伊爵士在其论文中描绘的那样；但他们并没有完全依附于严格的模式，也没有把他们的方法理论化。

很多理论将音乐符号的存在完全语境化。音乐仅仅被视作一种在传统的传达模式中的交际，尽管现代技术提供了更为丰富的过滤方式（皮埃尔·舍费尔就提出了这样的一种模式）。有些学者，像皮埃尔·布尔迪厄将音乐符号看成社会语境中的一种生活方式。也有一些学者，将它作为现代媒体社会的一种交流。这样的研究忽视了音乐意义的内在结构，忘记了隐藏在其中的音乐符号自身。借用艾柯的术语，一个

音乐符号同时作为交流性的和携带意义的符号出现时，疑惑便会产生（见第八章二至四节）。

马塞尔·普鲁斯特在其作品《追忆似水年华》中的音乐观念让我获得灵感，使我摆脱了狭隘的交流模式。在该小说标题为《囚徒》的第五卷中，音乐被生动地描述为所有参与交流的人之间的丰富联系。普鲁斯特式的结构要素，在于无方向地打乱线性链，因为在真实的交流中，我们的交流往前往后运动不定，而不是前往一个唯一的方向。通过这样的分析，音乐就已经是作为一个"情境"出现而不仅仅是一个固定的对象。

我试图寻找音乐分析类似于信息自身（言述）层面上的内容，也就是说，分析不是把音乐看成一个线性系统链，而是看成由多部分组成的混合情境。我遇到过的这样的分析模式，只有法国音乐评论家让·巴拉克对德彪西作品《大海》（*La mer*）的解读。不过，由于缺乏合适的元语言，它的认识相对其目标而言，也是不足的。巴拉克努力证明伟大的作品是如何发现自己命运，并且进入并非预定的音乐时空。"伟大的作品不得不掌控自己的命运，这样做，能产生难以预料的音乐时间。德彪西的音乐完全代表了一种新的音乐观念。"巴拉克称之为开放的作品。通过这样的作品，巴拉克认为找到了一种摆脱了传统限制的音乐分析方法，也许达到了普遍适用的程度："事实上，在《大海》中，音乐技术被重新发明，不是在语言情节的细节中，而是一种组织观念，及声响的成长（在某种方式上类似于马拉美），在《大海》中，音乐变成了一个奇幻的世界，它在演变中既发明自身同时又摧毁自身。"

巴拉克认为有必要建立一种新的美学分析方法，有区别于一种"深度的技术研究"，但特别能够揭示每件作品的原始方向（同时，也并不忽视它的历史背景）。巴拉克提出了笔者上述的建立新音乐符号学的目标，换句话说，就是努力发掘作品的个性特征，打破毫无新意、生搬硬套的系统音乐分析模式。巴拉克认为，"在德彪西的作品中，形式不仅仅被看成是一种演替或由理念关系而渐进获得的过程，而是通过综合、多省略的路径、力量的对抗，不以字面的主体结构为基础，暗含一种通过诗意的交流，从一者到另一者的运动，对象—主题情境创造出中立区。"在这里，我们看到"情境"这一术语，出现在正确的位置。为了实践自己的分析，巴拉克求助于一些传统观念，诸如开始、发展、高潮和尾声。然而，在这样的理解下，他也描述了有关音乐的"情态"，并区分了音调和声调（note-ton，note-son）[6]，即区分音乐究竟是一个被言述的句式，还是言述本身。巴拉克旨在提出一个音乐对话模式，以此可以捕捉到音乐文本以及文本如何被听见之间的互动关系。

我长期以来的努力，使我迈过了《存在主义符号学》（Tarasti 2001）的门槛。这绝不是作为存在主义哲学复兴与回归的先驱，而是继续朝着像弗洛伊德·梅里尔那样的音乐研究的方向前进，他在《皮尔斯符号学现状》（*Peirce's Semiotics Now*，1995）中探求强调符号的个别性。同样，在巴尔特的《符号学原理》（1967）一书中，把符号分类为单符号、指示符号、像似符号、规约符号、信号、寓言等等，他区别了任何两个元素之间的五种特殊关系。在他看来，瓦隆、皮尔斯和荣格在认为某些类别的符号就有存在功能。瓦隆认为信号就是这种符

号，皮尔斯也如此描述指示符号，荣格把象征看成相似的范畴。在格雷马斯关于符号的存在理论中，符号只是一种指示语，指称着我—，这里—现在—时刻，也就是说，在某个特定的时间和空间中人的存在的主导**情境**。

这样的符号情境思考，是否给音乐分析带来积极的结果？还是说，这样的想法对我们无一益处？抑或如艾柯所言，仅仅让一些符号遇到了主体。尽管这样思考是危险的，但也只有如此应用**情境**分析，我们才能在更为复杂和独特的背景下分析音乐。

“情境”，作为一个存在主义符号的概念，其首要的含义与特殊性有关。当然各种不同的情境可以分类，但类型学仍然假设情境现象第一次作为一个独自的实体被研究。情境不能被解释为因果链的事件，而是作为一种持续的混合现象，它象征了多种模式在真实的环境中发生。人的情境性正如海德格尔的“人生在世”（in-der-Welt sein）观念一样，情境就是人与之进入一种关系的那部分世界。一个人通过他或她的情境与世界发生联系。情境是一个人的身体和意识借以实现的现象、客体与事态。情境通常是多种因素组成的游戏空间。一个人的情境性可以比作一种声音，它由音调、音长和音色组合起来实现，所有这些存在于声音的波形中。但它们同时也是声音实体的一部分。对人来说，各种身体过程、意识和历史的真实性、文化以及客观世界，在他的情境性中密不可分。

由于情境理念的宽泛性，它导出了关于符号、意义和传播条件更宽的观念。情境的三个方面——世界、身体过程、意识——是互相依傍的，不是处在关系因果中，而是处于持续的微观对话中。很难设想身

体过程变得稀薄透明，导致一种意识，或者相反，意识"浓缩"成为某种身体的东西——用符号学术语，能指浓缩为所指，或者所指成为能指的稀薄透明的形式，符号的物质方面。

研究情境结构的时候，我们检查的不仅仅是实体的真实确凿表现，也就是说，由文化提供的"对象"或文本，显然古典符号学集中研究这些问题。我们也必须解释情境的历史意义和重要转向。我们的目的是阐明事件情境的内在逻辑，而不是单一地追求可预见的事件的目标。不是每件事都必须或应该能被预言。人并不是机器人，也不是一个自然现象，操纵并非最终的研究目标。

在此基础上，有一种完全不同的**符号**模型，它与皮尔斯的三元分类相去不远。假如符号形体（representamen）指有机过程，对象（object）指真实性，指源于外在"现实"的符号内容；那么解释者（interpretant）指意识，作为一种心智活动，把符号和客体连接起来。这种新的模式对线性因果链产生了负面影响，同时它把一个符号分解成了三个方面：实体（"此在"的存在）、其物质的和有机的过程及其在意识中的功能。接下来我将引入这种情境观念进行讨论，看看它会对音乐分析产生什么样的后果。

第一节
作为交流和意义的情境

即便在音乐研究领域，一般的交流模式也有多种探寻途径。这种途径（在第一章第一节已讨论过），一个信息是由发送者（作者）传到接受者，通过表演者/器乐演奏，成为一种声音的听觉流。在这一过

程中，人们必须根据有关的功能区分编码、渠道和语境，此模式必须被叙述情节模式所取代。一种音乐情境必须看作意义和交流的混合体，这是实际作者/隐含作者与实际听众/隐含听众之间的私语（参见Chatman 1978）。整个文本世界在隐含作曲者和隐含听众之间展开。这意味着贝多芬作为一个生理的人与作为一个"隐含作曲者"有着很大的不同。也就是说，生理上的贝多芬，与隐含作曲者贝多芬，是完全不同的两回事。同样，安德雷·拉祖莫夫斯基公爵[7]作为生理的听众，与他作为古典风格大师"贝多芬"规定的隐含听众，也是完全不同的实体。而且，在作品本身中有一个叙述者，按照某种逻辑安排音乐事件，同时考虑到可能的听众。例如，歌曲《致远方的爱人》（*An die ferne Geliebte*）中的叙述者，假定这个故事中有一个远方的被爱着的人。在奏鸣曲《告别》中，叙述者将事件安排为情节的时候，假定听众能够"正确地"解码。

当然还可以走得更远，在一个作品中主题因素可以出现，起到一个纯粹的音乐意义功能。它可以影响另一种主题因素作为行动的接受者，因此在行动主体/行动对象之间建立起了关系。例如，在《告别》的第一场景中，小号的演奏开场，影响了紧接着的快节奏的主题。因此音乐叙述——在这一情形下，所有的音乐被理论化为叙述作品——遵循以下的结构类型：

叙述作品

C　　iC(N/iN1,2...n ⟶ iA1,2...n/A)iL　　L

表中代码含义：

C = 实际作曲者

iC= 隐含作曲者

N = 叙述者

iN= 隐含叙述者，或者作为主题行为的行动者

L = 实际听众

iL= 隐含听众

A = 听众

iA= 隐含听众，或者作为主题行为的接受者

因此，在音乐中，也如同口头文本一样，存在着很多具体的叙述层次，也就是创作者一叙述者/接受者一听众，或者行动主体/行动对象。谈到情境的时候，必须牢记将他们区分开来。

情境也可以是一个真实的世界。作者和接受者会遭遇到各种各样历史文本，生病、享乐、做出政治或者其他的选择、努力求得生存等等，音乐自然而然成了他们生活中不可分割的一部分。阿尔伯特·韦勒克拒绝只用人类学的方法研究音乐家的社会性，当然他谈的是比较严格的音乐情境。自然而然，文化的研究对音乐交流意义重大，但音乐符号的研究不能仅仅止步于此。简化前面已经提到的模式，链条中的以下"方框"得到强调：

[作曲者] ⟶ 隐含作曲者 ⟶ 信息 ⟵ 隐含听众 ⟵ [听众]

在这第二个场景中，焦点发生了变化，进入了音乐意义的内核。在作曲者到隐含作曲者以及听众到隐含听众的过程中，音乐象征出现了：外在的因素内化成某些因素，继而对音乐作品产生影响。例如，

隐含作曲者有一种能力，他能给隐含听众提供一些音乐符号信息，假定听众能够完全正确地接收信息并解码：

作曲者 ⟶ [隐含作曲者] ⟶ 信息 ⟵ [隐含听众] ⟵ 听众

最后，音乐信息自身也能作为一个模型被解释，一个微观世界，其组成部分相互之间处于各种关系中。在某些情况下，它包括了一种对两个外部圈子的反映。但是，转化过程也常在较早的、隐含作曲者/听众的层面上进行，因此交流也不直接来自社会、历史或生理情境（也就是所谓的现实）。信息所代表的"模式"，和它那些纯粹音乐性的"交流"和行动，甚至可以与隐含作曲者和听众的预设有意对立起来。在任何情况下，这三个有关行动主体/行动对象的区别，构成了清除音乐分析中一些误解观念的第一步。

第二节
作为行动和事件的情境

实用主义的首要原则，正如皮尔斯、威廉·詹姆斯和其他人坚持的情境分析一样："考虑到这些影响，能使我们想到一些实在的方面，我们设想观念中的对象具有这些特性。我们有关这些影响的观念，就是所有的相对于对象的观念。"如果用来进行符号和音乐研究，情境分析的观念非常实用，情境分析提供了一些新的观察、聆听和处理现象的方法。

同时，音乐的内部话语，也必须仔细处理各种行动主体及主体的行动，这些行动产生并保持了情境。在一个空间里，情境很容易被定

义，因为这个空间发送主体已经给了一个解释。在音乐领域，情境隐含着一个行动者，假如没有一个行动者进行创造的话，就没有情境的存在。因而，音乐作品的关键在于找到一种方式，即让听众走进情境，迫使他们主动参与进来。因此情境是一种音乐主体创造的行动（主动情境），或是一种事件（被动情境）。情境Y由隐含作曲者和叙述者创造，发生在他/她的身上。先锋音乐"开放作品"采取的策略，就是并非让情境由作者（作曲者）创造出来，而是由接受者（听众）创造。这样的作品，事实上不可理解，但可以被隐含的听众重新创造并赋予意义。

事实证明，用行动和事件的逻辑来描述音乐，是正确可行的。这种逻辑性也被其他人详细阐述过，如G. H.冯·赖特在《规范和情节》（*Norm and Action*）中的论述。虽然他并没有使用情境这一术语，但他说的"事件"（event），对一般的行为和事件来说，也提供了一种描述。情节反过来也关系到世界变迁。有三种关于世界事实和音乐事实的关系：（a）事件状态——如"贝多芬创作了九部交响曲"或者"博洛尼亚市立歌剧院每年都要上演几部歌剧"；（b）过程——如"演奏一部音乐作品"；（c）事件——例如"在《告别》缓慢的序曲后，紧跟着的快行板"，或者"十年前市剧院演奏了布索尼的作品《浮士德博士》（*Doktor Faust*）"。总之，在"事件状态"中，某事件发生了，在"过程"中，事件正在发生中，在一个"事件"里，事件已经发生过。

这样分类中的事件，也就意味着变化。这就是从一种状态到另一种的转变（例如奏鸣曲形式中一种表现发展成一种展开），或是从一个状态到一个过程（例如音乐家调音后开始演奏），或是从过程到状

态（例如作品终止时音乐家停止演奏），变换会随着过程一起发生（例如，音乐家正在演奏两拍子乐曲时，突然转换为演奏三拍子的乐句，而演奏过程没有中断）。

不同于"事件"，一个"行动"不能定义为世界的变化。一个行动在某种意义上是干预事态的进程。例如，创作一部作品或者表演它，毫无疑问是一个行动。其中包括两种行动，个人的行动和一般行动。例如一个一般行动是演奏《告别》，相应的一般变化（事件）是一首奏鸣曲被演奏出来。一个个人行动可以是克劳迪奥·阿劳于1970年在罗马演奏《告别》，这一件个体事件在1970年的罗马发生。行动和事件在逻辑上的不同，在于主动性和积极性，一个行动通常需要一个行动执行者。

行动（act）也必须和**情节**（action）区分开来。例如，行动是演奏《告别》，但能够演奏就是一种情节。事件发生，过程持续；行动使事件发生，而情节使过程持续下去。

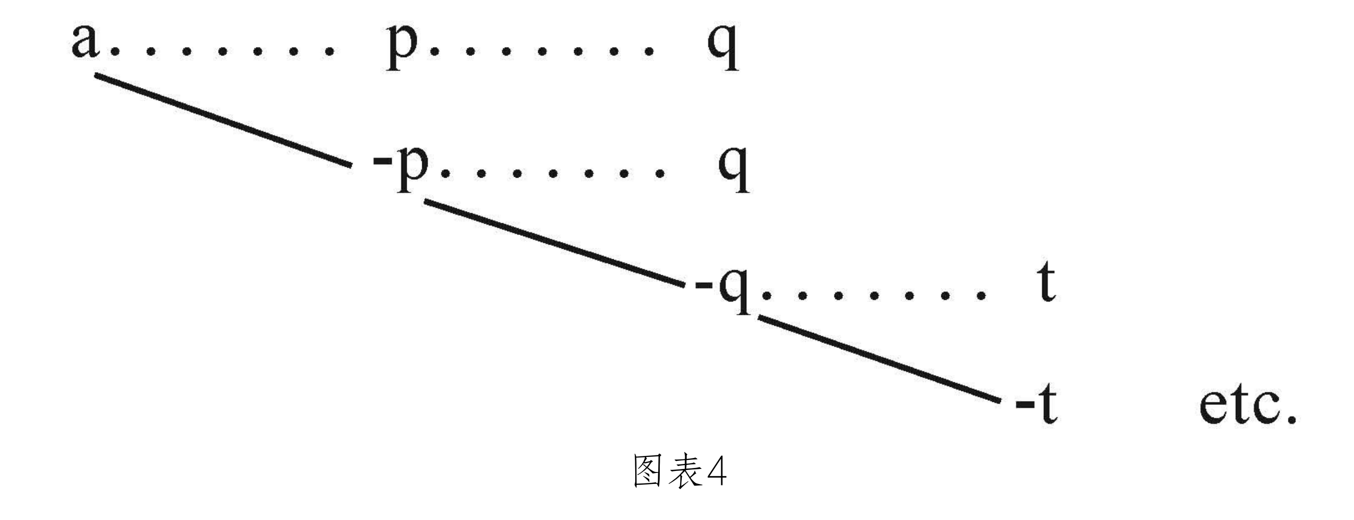
以下是四种结构搭配，象征了四种基本的变化与不变：pTp、pT-p、 -pTp、-pT-p。相应的，行动也有四种基本类型。d（ -pTp）意思是通过行动而形成p，d（ pT-p）意思是解构p，d（ pTp）意思是保护p，也就是说，当我们把p看成两个连续的情境时，世界并没有改变，d（ -pT-p）意思是p的自我控制。当取消做某事时，我们也得到相当数量的情形，就像一个人可以说让某事解除（undone）。

冯·赖特的逻辑区分，对音乐交流也是正确的，特别是有关叙述模式。例如个人与一般行动和事件的区别。情节例如古典交响乐的第一乐章从属主题往往在到达主音时出现——这是一般的事件，但当它发生

在一个比较特别的情况下，比如西贝柳斯的《第二交响曲》，就变成了创作者的一个个人行动。一旦作者这样做——如西贝柳斯、布鲁克纳或者其他的任何人——它就反映了一种存在，因为作者也可以选择其他方式。当这个从属的主题作为一个规则或形式显现时，它就实现了作为一个事件的目标。这就很好地解释了，为什么一个符号可以作为一个人的行为，与一个符号作为一个个别事件不可能混合。经典符号学把符号看成独特的或一般的事件，然而存在主义符号学把它们看成是个体行为。

根据冯·赖特的观点，我们可以认为，情境为事件和行为的发生和完成提供了一个机遇，例如，只有窗户被打开才可能被关上。举个音乐上的例子：只有当情境包括了一个事件的呈示和发展，我们才能听到作为“发展”的“发展”。因而从传统的构造来讲，音乐情境提供了事件发生的契机。所以说，情境观念可以是超越的，它可以是**可能的**视觉、结构或者抽象，它们可能实现，也可能无法实现。

迈耶描述的“可能会实现的”选择，仅仅基于以下这种设想：它们形成了一种“反事实情境”，构成了事实表象之下的网络。例如，一系列的事件a……p……q发生了，我们总是可以设想，假如不是p而是出现非p，会发生什么，或者，不是q而是出现非q。换句话说，从行动开始，就出现了一系列可替换的事件，可以用来描述作曲者和听众可能的行动方式。



图表4

为了能让这样的一个风格选择的网络系统成为可能，应该看到过至少有一次a后面可以跟着p或非p。另外的情况下，非p不能被看做一个真实的替代物。我们怎么设想可能有的排列，是我们观察到的现实表象结果。我们无法"潜入"深处。海德格尔的"Dasein"和"Da-sein"观念，注意两者的不同，"Dasein"代表了带有所有可能性的整个情境，然而"Da-sein"，仅仅代表正在发生着的现实表象。
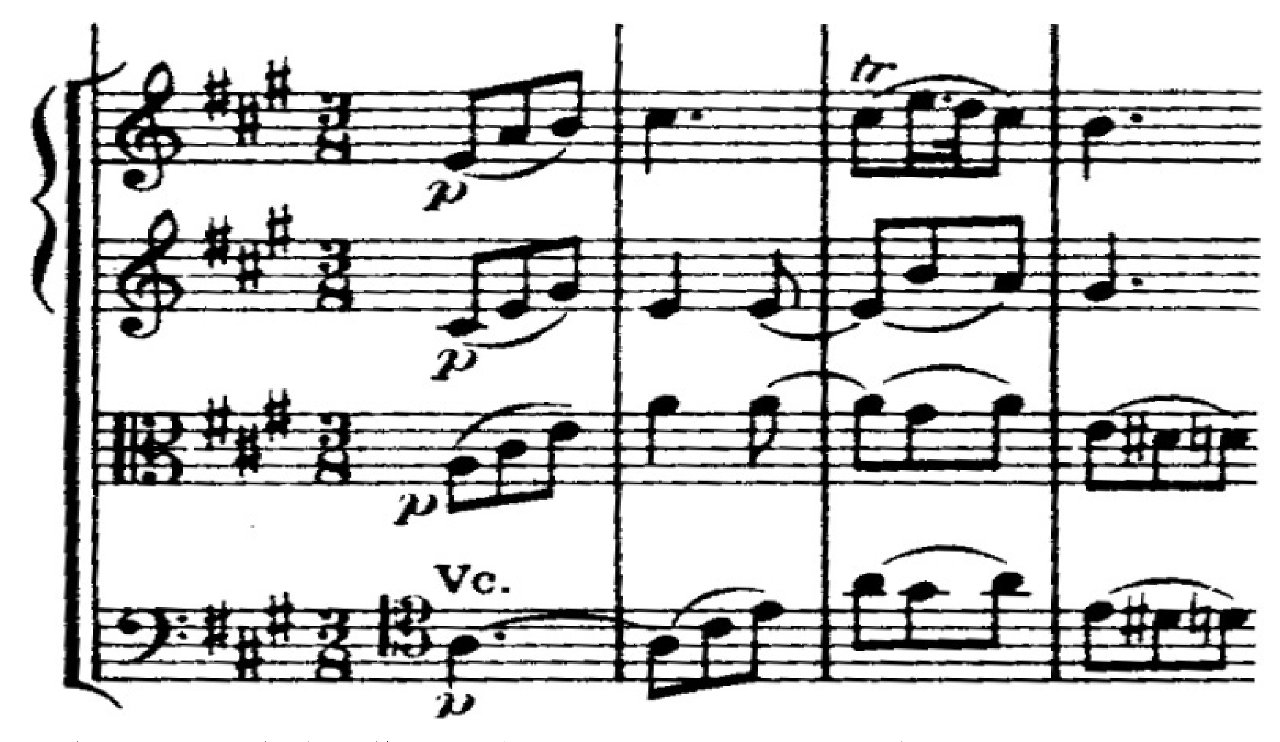
相反，我们可以说，尽管许多可能性还可以被设想，但给定风格中的新可能性并非全都在现实中发生。然而，"情境"还包括可能发生的每件事，以及对那些在一时完成的选择、行动和事件的记忆。

因此，依据存在主义符号学研究任何一个作曲家时，我们必须审视其他在他/她作品中出现的作为行动、时间和过程的情境。一个既定的作曲家的音乐逻辑特征，准确地显示了音乐行动和时间之间的一种特殊关系。例如，一个动机和主题的出现，我们可能很轻易地将其看做一个行动，实际上这是虚构的音乐叙述中主体的一个"行动"。它代表着-pTp的情境，但是它也可能被摧毁，通过主题终结，产生情境pT-p。P也可以被保护，例如，最初作为个人的行为体，作为行动的音乐
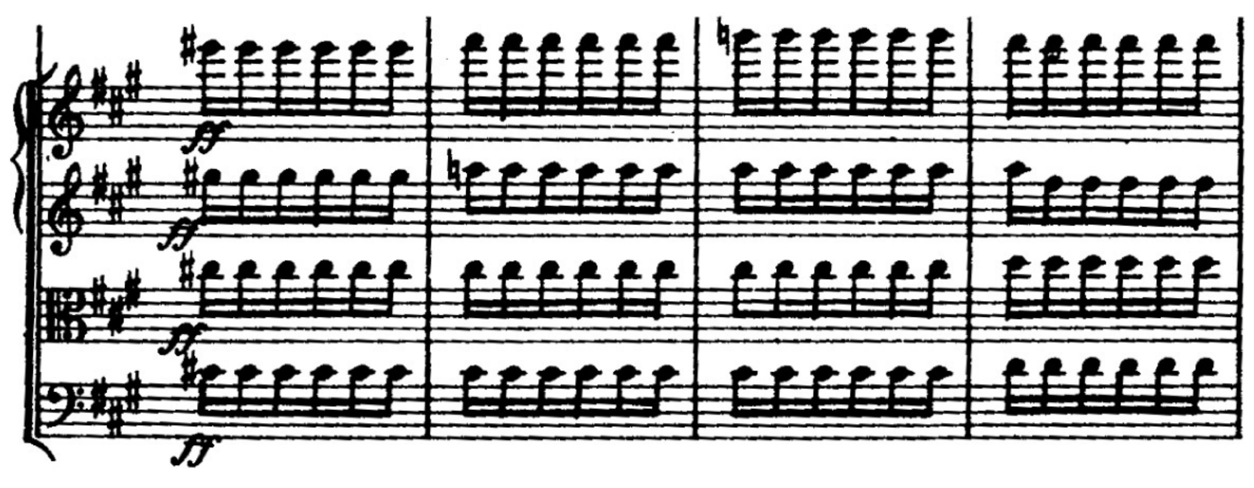
符号，可能变成一个过程（这常常出现在芬兰音乐家西贝柳斯的作品中）。最后，我们也可以阻止某事的发生：-pT-p。例如，在最后一种情况下，隐含作曲者可能做了一些违反的规范限制，比如，没让音乐按照传统的模式体现（如巴拉克分析的那样，德彪西的《大海》采用的策略）。这是在音乐情境中体验到缺乏某种解决方式，即隐含听众通过规范而期待的解决方式。因此，在个别的存在主义音乐情境背后，隐现着规范“语言”。我们必须区分两种情况：一是情境作为超验性的规范、架构、语法，它施展着力量但不是事实的。另一种情境是事实情境，也就是我们听到的音乐。音乐符号实际上呈现于表面的，我称之为行动符号（act-sign）；而可能的、虚拟的符号，则是超越符号（trans-sign）。

我们可以识别音乐中的行动符号和事件符号。在行动符号中，富有创造性的言语（parole）、独特的意义从文本罅隙中迸发出来。在事件符号中，我们更为被动，必须遵从风格的限制风格及语言（langue），并且屈服于交流“规则”。在音乐中，行动和事件到底有什么不同，下面的例子可以说明。

在音乐中，行动和事件行动可以互相转变。贝多芬的第二交响曲，稍缓的乐章以一个宏伟的气势开始，伴随着一个感伤的主题。很快，乐章开始从一个简单的事件发展为一个行动，这些不可预料的动机导向一个更戏剧化的冲突，出现了贝多芬式的发展。隐含叙述者没有做出破坏规范的行动，但已经踏在此门槛上了（谱例9a）。



谱例9a　贝多芬，第二交响曲，舒缓的，1—4小节


谱例9b　贝多芬，第二交响曲，舒缓的，148—151小节

相似的例子见于贝多芬《田园交响曲》最后乐章的结尾部分：在188—205小节，首先听到的是一个简单的终止式，在和弦I-VI-V/V-V-I中行进。这是正常的尾句（cadenza）“事件”，可以依据乐曲的限制与风格达到，而不是叙述者的任何“行动”。但是当此尾句重复时，扩张变成

了色彩丰富的第九和弦。根据巴拉克的区分，这个断裂，使音调（note-tone）变成了声调（sound-tone），形成了一个音乐行动I-VI-V/V-V7-I9/7=V7/IV-V-I（219—237小节）。

西贝柳斯的交响乐逻辑却指向了相反的方式：即从“行动”到“事件”式过程。经常在他的交响乐中，一个特征性的主题单元首次出现时，表现为一个“行动”携带者独特的表意。后来，因为多次重复，就被演化成事件或过程。这是“消行动化”（de-actorialized），它变成了一种纯粹的音乐空间或线条。在西贝柳斯的早期作品中，例如《萨迦》、《森林仙女》都出现过此情况。

当然，有的作曲家用一种叙述技巧，其中的主题一角色（theme-actor）经过不同的情境与实践。主题既不“做”任何事，也不变成任何东西，而是在这些变化的音乐环境和情境中被动地经历许多事件——这种技巧，许多浪漫主义作曲家爱用（可以参见贝多芬《第五交响曲》的慢乐章，或舒伯特的《流浪者幻想曲》）。

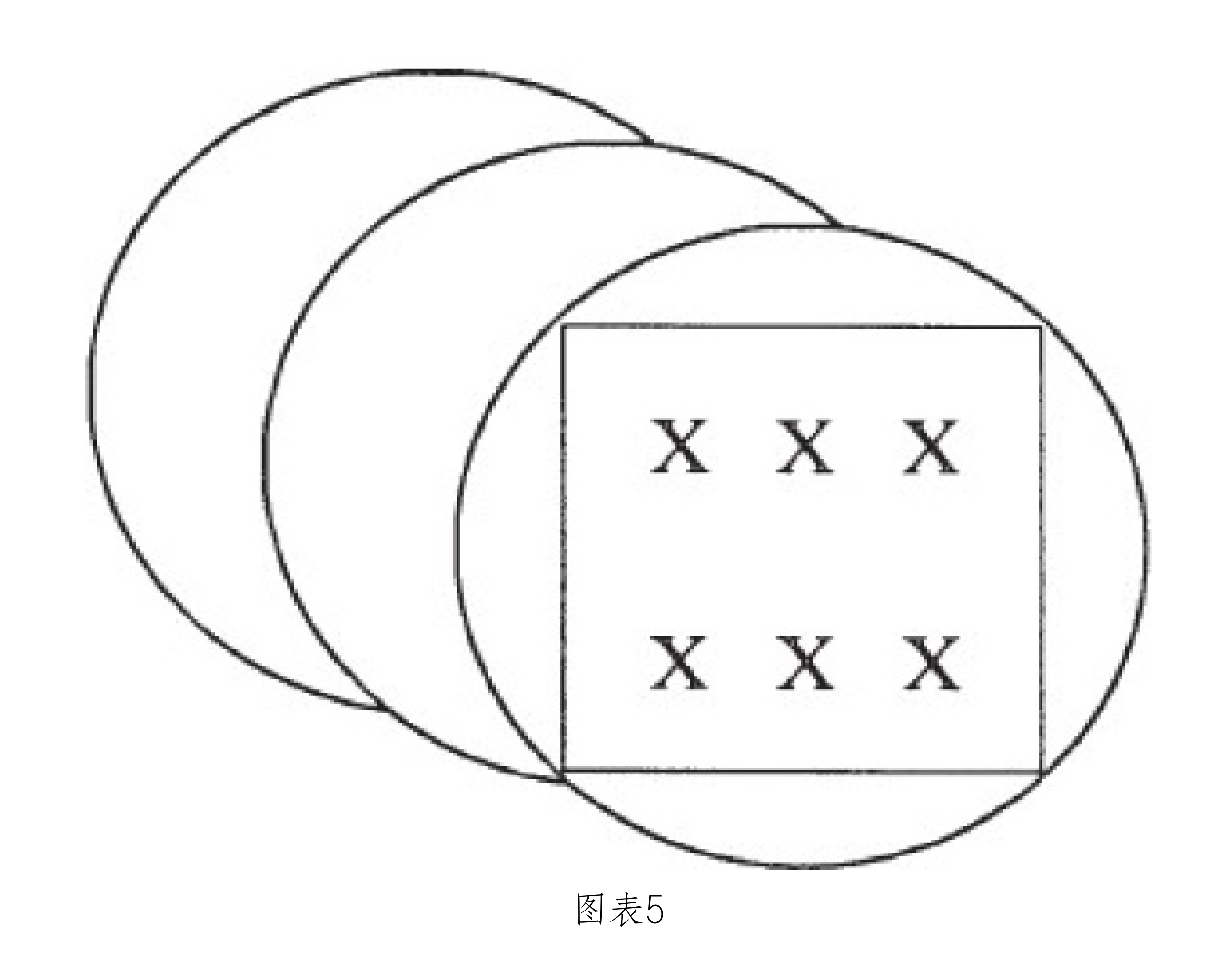
当代音乐有更多变化的可能。马格努斯·林德伯格的乐曲《行动，情境，表意》（*Action*，*Situation*，*Signification*）试图表述音乐活动（action）与具体的、静态的自然声（情境）之间的关系，其灵感来源是皮埃尔·谢弗的《论音乐物》（*Traité des objects musicaux*，1966）与埃利亚斯·卡内蒂的《火，弥撒，力量》（*Fire*，*Mass*，*Power*，1995）。在林德伯格这首乐曲中，从卡内蒂借来的思想转化成音乐材料的序列数字原则，乐曲的音响图画变成“具体音乐”，暗指现实。这首曲子指称五种元素：海、雨、火、风、土，每种元素有其身份，有其节奏图式，有其音高组合。“海”有摇摆的重复来表现；“雨”稳定；“火”飘

忽；“风”则有风向与风速的变化。“海”、“雨”、“火”、“风”是乐曲的主要乐章，每个乐章都有同样的模型：开始时是杂乱的堆砌，快到结束时，织体淡出，最后只余下问题象征（自然元素）的声音。在这个时刻，行动变成了情境，这个例证，在这本书的理论框架中，表明了从行动领域朝事件领域的转化。

第三节

情境与互文性

上面举的例子突出了情境历时的、线性的元素。然而，情境也可以是共时的。几乎所有的叙述都或多或少是互文的，每个文本或文本的部分，都指向其他文本，每个文本不可避免地吸引了其他文本。在互文性空间的（虚拟）整体中改变自身。音乐中也是如此，在这里互文本指的是永远在循环利用的先前的音乐材料、体裁等等，在具体作品层次上，互文指涉已经是标准的技巧，从古代起就是如此：“戏仿”弥撒，使用固定旋律（cantus firmus），以及其他借用。音乐听众总是将听到过的某些内容，把先前的经验带入当前所听到的内容中，并将其概念化。在音乐的行为符号（act-sign）之中，有两种“跨符号”（trans-sign）很明显：回忆与可能。它们（图表5）以自己的聚合段和次情境组成了音乐情境。这些次情境是发挥了皮尔斯所说的“型符”的作用，还是例示了某种类型（Goodman），这取决于主体，即隐含作曲家的选择。



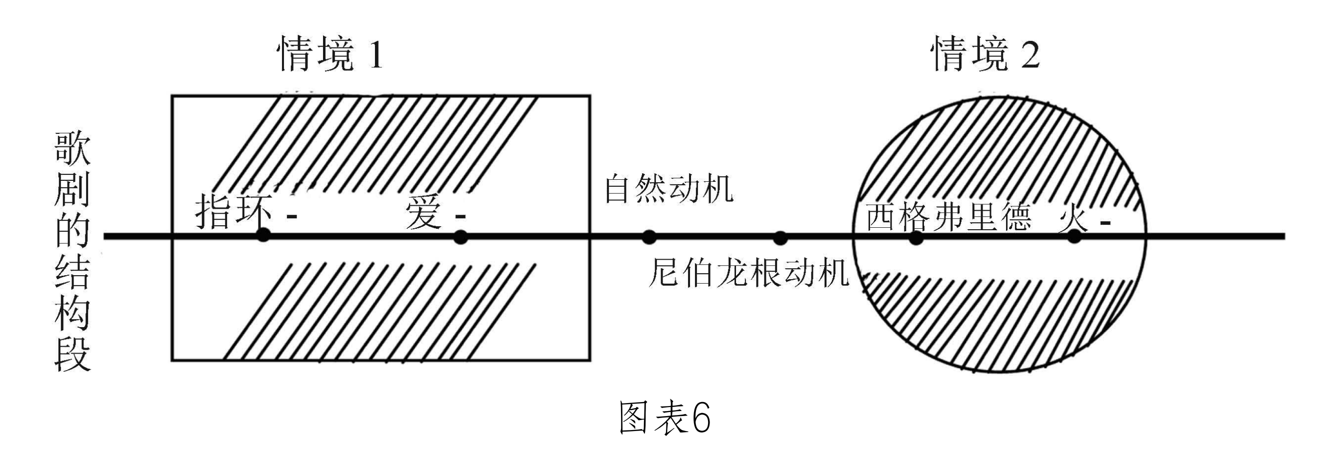
图表5

在勃拉姆斯和布鲁克纳的交响乐的背后，我们可以分辨出贝多芬的交响乐，作为它们的指称点，它们的次情境。我们离当代音乐越远，它们的互文网络就越丰富、越复杂。在一部古典音乐文本（用阿德勒的定义）中，不一定能听得出其互文本与潜文本，而要靠隐含听众的音乐能力，音乐的叙述靠此才得以成立。音乐的所谓"题目"（topic）正是建筑在这种内在的互文性基础上。

瓦格纳音乐中的主导动机技巧，尤其是《尼伯龙根指环》的结尾部分，主要是依靠互文指称发挥功能的音乐情境。主导动机构成了一种"时间的符号范式"，这些假定储藏在隐含听众的记忆之中。隐含作曲家瓦格纳信任他的隐含听众，他依据这一思想来建构整个场景：音乐

形式由作为互文而可以转化的更早的情境决定。例如，他使用互文技巧，听懂了《众神的黄昏》的结尾西格弗里德的故事，也听懂了《纽伦堡名歌手》的终曲。这个终曲实际上是整部歌剧序曲的扩张；由此，西格弗里德的故事为低语的森林和布隆希尔德醒来场面的缩写，这些场面作为它的次情境。

如此看待主导动机技巧，我们就可以正面回答他们是否依从一个体系的问题。这体系从动机与情境之间的关系发展出来，可以用以下图表描绘《尼伯龙根指环》场景。



图表6

在瓦格纳的歌剧以及在一般歌剧中，情境是如何切开，如何分节的？一个音乐情境能维持多久？我们怎么知道它何时开始、何时结束？我们又如何知道情境1变成了情境2?要回答这些问题，标准可能是布莱关于瓦格纳评论的那样，只能纯粹是音乐形式；但它也可以是戏剧决定的情境。有的主导动机与这种情境有关，有的落在情境之外。用格雷马斯的术语来说，它们可以是对某情境"介入的"（engaged）和"非介入的"（disengaged）。例如，在肖特（Schott）出版的《动机指南》（*Das Buch der Motive*）一书中列出的钢琴乐谱动机表中有与实

际情境相脱离的符号，而最关键的问题是它们介入情境时如何起作用。因此，最根本的问题是符号是否会产生情境，还是情境产生符号。

在图表中，带斜线和问号的区域指的是单有动机（符号）无法填满音乐情境，只是作为不同的个别行动者区分出来。那么，另一种织体会是怎样呢？音乐符号如何从中产生出来？在某个情境中，是否总有某个东西催化主导动机？本书在此节中不准备回答这个问题，因为我们注意到情境与互文的使用，在音乐史上变得越来越明显，用音乐行动的形式侵入文本，使个别表意爆发。在后现代音乐中，互文性已经不再是隐而不显的、不容易听到的生成文本。相反，它们被有意做得清晰可闻，尤其当隐含听众从记忆的聚合段中大量搜集这些因素，并把它们变成行动符号（act-signs）时。卢恰诺·贝里奥的《交响曲》（*Sinfonia*）不仅包含了分散的动机引用，而且整个情境都借来，组成一种明显的共时互文性（马勒对抗史温格歌手）

第四节
情境的分节

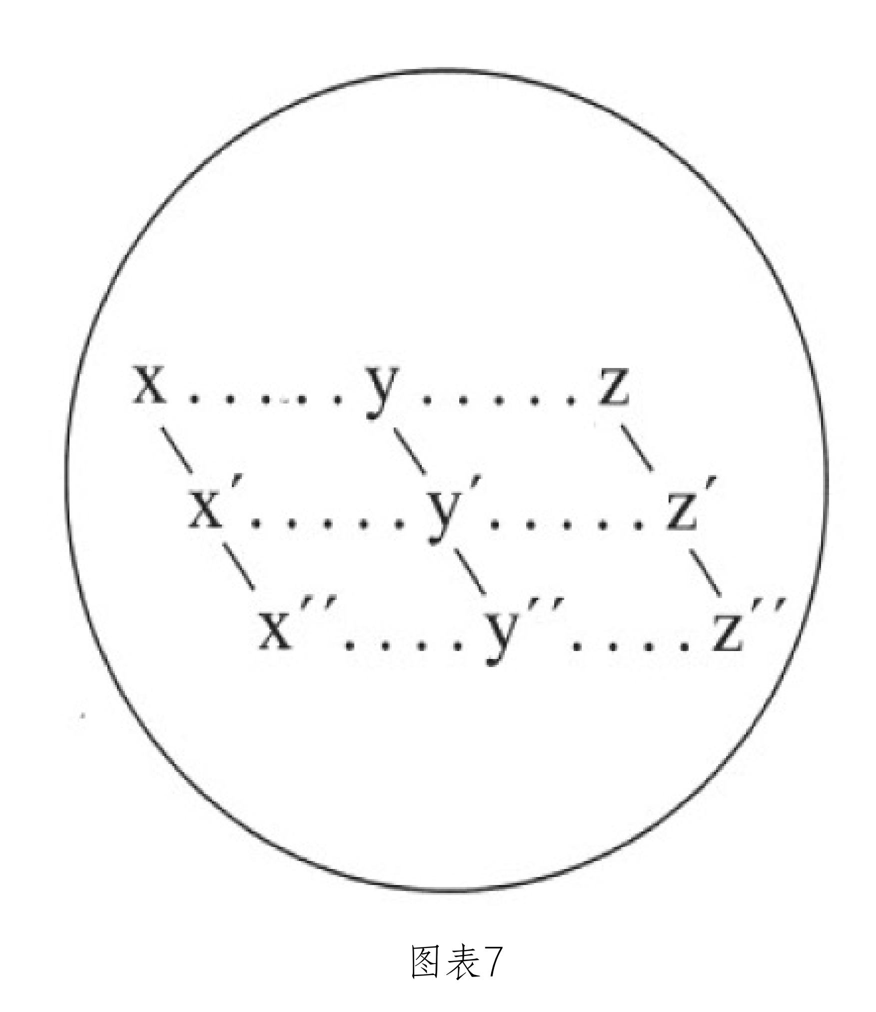
为了给本章作结，我检查了个别情境是如何分节的。首先，线性的句法模式解体了，作为从情境的概念中出现的一个实用的结果，它被另一种组织类型所取代，可以用皮尔斯的符号学术语解释。正如在本书第一章中讨论过的，皮尔斯的符号学基于一个人与周围环境接触而符号由此产生的过程。第一阶段是第一性。皮尔斯说：“第一性意味着未加分析的、直觉的、立即的感觉、直接的“如此性”（suchness），

理解时不靠自身之外的任何东西。因此"第一性"是无时间的、当下的、即刻的情绪经验。

用到音乐情境上，这就关系到所有因素或多或少几乎同时被经验到的情况，而且不按其"质符"分节。

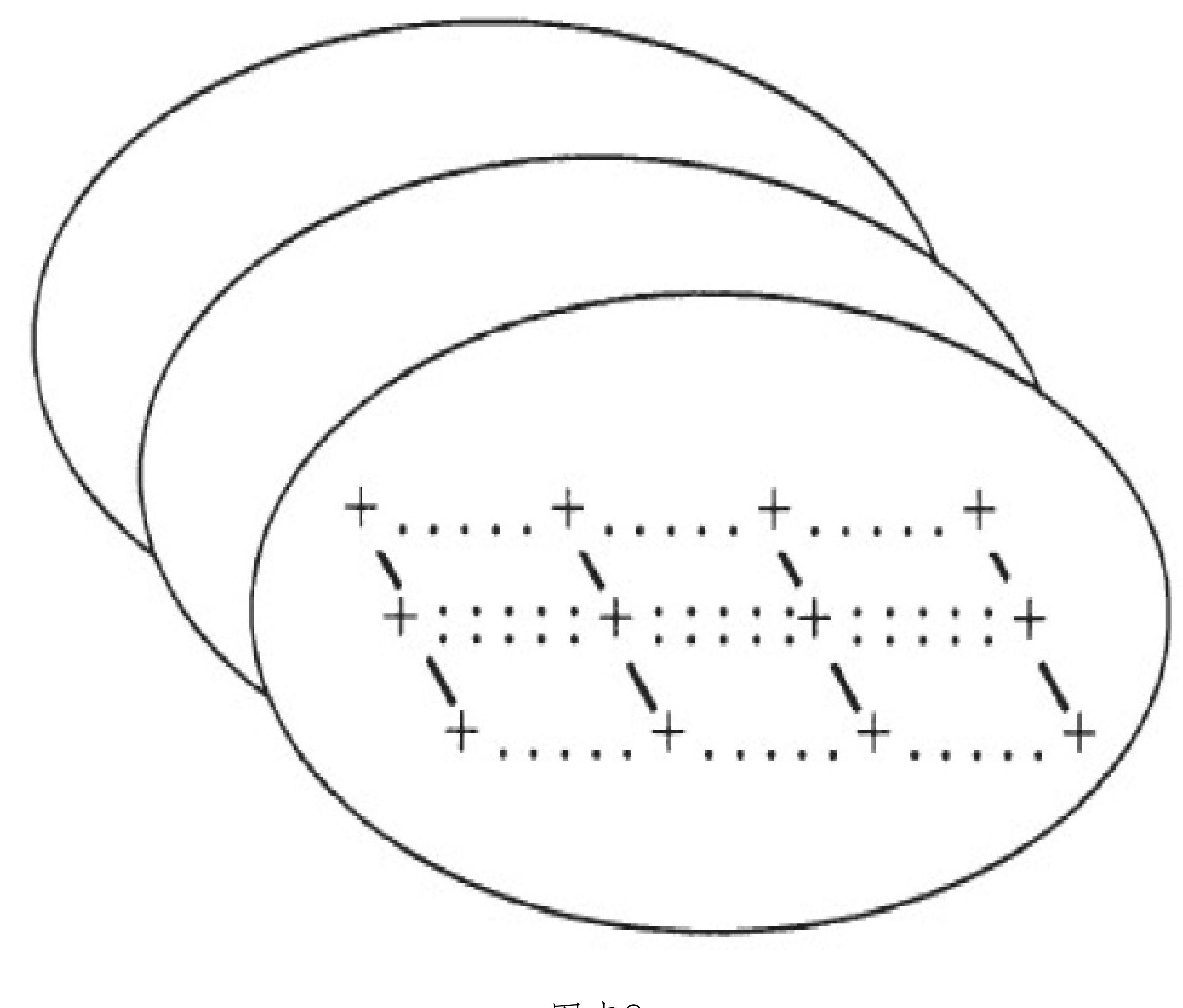
在第二性阶段，我们遇到了"他者"，统一性被打破了，出现了行动与反应、刺激与反射、变化与阻滞的经验。第二性包含了两极化的、比较的、斗争的元素。第一性的东西只是可能被实现，第二性的东西是坚硬的事实，是"此在"的事实性，确实发生的事。由此，它们在时间和空间中辨别方向，当我们做一个决定，或感受到惊奇时，永远处在第二性中。与第一性不同，第二性并不在此时此地发生，"第二性是已经出现过的事情的主导特征"。

换句话说，音乐情境明显分节为得到实现的元素，我们在音乐作品中真正地听到，但同时借助比较行为，指向记忆与可能的符号，指向反事实的替代情形之宇宙，这些替代情形有可能发生，如果隐含作曲者作了别样的选择的话。在这个阶段中，音乐的行动符号与跨符号已经可以分辨，其中有的成为现实的"表面"，有的则依然存留于文本间网络的虚拟空间之中。（图表7）



图表7

第三性，是持续感，是行动的规则占了上风。第三性指向未来，帮助我们预知将来的事。它代表逻辑思维、秩序、法则。因此与偶然和混乱相反。“生活的线索是第三性的”，这话也可以用来说音乐，因为在音乐情境中，各种元素是以叙述顺序原则安排的，所以才能意指连续段。同时，整体的情境可以与其他总体情境相对比，这对比就是文本间性。在第三性中，情境被赋予时间分节，作为连续的变易之链。只有在这个水平上，整个文本间性的领域才作为一套可能的词情境出现。



图表8

作曲家可以重复情境，有时几乎到执着的程度，一位作曲家以他自己独特的方式建立音乐情境，轮换使用行动和事件。目的是最后能产生他/她的平生之作。普鲁斯特谈到个别声音，说它可以贯穿一位作曲家的全部作品，也贯穿所有阐述者的表演。或许，情境的重复及其解决最终形成作曲家的“风格”特征。

若一个特殊的情境中可以有一种东西代表一般，它就也是一种存在性的选择。我们只需记得音乐符号的存在性（existentiality），是靠在音乐“此在”中起作用的纯粹音乐的标准。相应的，存在性是由作曲

家、表演家和听众之间的隐含叙述交流所决定的，这离真实地生活在他们时代的社会文化环境中的血肉之躯的作曲家、演奏家与听众有很大距离。

[6] 巴拉克是这样区别音调/声调（note-ton/note-son）的："差异进入和弦中的某个音符中，成为可计量的，一个音符由此显出所有的音色。"

[7] 安德雷·拉祖莫夫斯基公爵是贝多芬在维也纳时期的赞助人之一。——译注

第二部分
性别、生物学和超越性

第四章

音乐中自然和有机性的隐喻：一种“生物符号学”方法

第一节

音乐的有机性

西方艺术音乐美学中至关重要的概念，是机体论和有机性。广义上看，音乐与“自然”的认知型相关。克劳德·列维—斯特劳斯提出，我们能够通过音乐来认识人类的生物性源头。在众多的音乐类型中，有较为特别的“田园”式音乐，用来描绘自然。例如，很多古典风格的音乐主题都和自然和户外生活有关，例如韦伯的音乐，例如贝多芬《告别》的开头部分运用的号角。阿多诺说“西贝柳斯的音乐就全是自然”时，这一表述含义颇多，但在1937年的社会语境下，对阿多诺而言，主要意味着一种消极的美学范畴。然而，更进一步审视显示，让·西贝柳斯的作品与贝多芬的《田园交响曲》，以及门德尔松的《仲夏夜之梦》的序曲都划为“自然音乐”。阿多诺的想法不太一致的地方在于，当西贝柳斯唤起自然，它是即将毁灭的自然，但如果马勒也这样做，它却代表对黑格尔哲学中进步的“当然世界”（Weltlauf）。

自然以多种方式呈现在西方艺术音乐美学中。哲学家阿瑟·洛夫乔伊在他的经典论著《作为审美标准的自然》（*Nature as Asethetic*，1948）中，试图列出自然显现的一切方式。自然可以理解为人的天性、宇宙的秩序、对自然的模仿、真理性、客观美、朴素、匀称、平衡、情感的主体性、自发性、天真、原始、不合常规、规避对称、艺术家

声音的表达、人类生活的充实、野蛮、丰饶、进化演变等等，所有这些范畴都能在音乐中找到。

随着绝对音乐观念（即器乐作品）的发展，出现了交响乐和交响曲。反过来，这种范畴与有机体生长的理念密切相关。这一艺术规范生效之后，变成了整个交响音乐传统中最具有影响的价值观。在一些国家，创作交响乐仍然被认为是一个作曲家最崇高的事业。但在另一些国家，这已经变得不再重要（德彪西曾经在贝多芬交响音乐会中途离开音乐大厅，抱怨道“噢，不，他现在进入发展部”）。

对恩斯特·库尔特来说，西方艺术音乐史有两条重要的发展线索。一是周期性（循环）形式，它是在德国抒情歌曲和进行曲基础上，受维也纳古典主义影响发展而来。其主要特征表现在以明晰的二、四、八小节单元组成更开阔的音乐形式。二是独立于任何精确的小节线以外的线性艺术形式。这种形式起始于帕莱斯特里那的复调音乐，在J.S.巴赫的旋律中达到顶峰。巴赫的“半音阶幻想曲”（Chromatic Fantasy）中自由起伏线就是一个例子。这两条原则构成音乐结构的基本动力。正如我们之前所提到的，库尔特认为，音乐就是动能。音乐的听觉表现形式不是最重要的，但音乐只有通过这些形式才能得以表现或再现。因此，如果用柏格森的“生命力”来解释再现的话，那么，所有音乐都能抵达“自然”的状态。对库尔特而言，当音乐奉行自由驱动力时，它就是“有机的”。周期的、四边形的节奏，在库尔特的眼里是矫揉造作的，类似于“文化”过滤器覆盖在自然上，即使这种节奏是基于“二元”行动的身体性之上，例如歌唱或者行进。

与库尔特差不多同时代的德国音乐家海因里希·申克尔，发展出他自己的调性音乐理论，这一理论也建立在“自然”的基础上。对申克尔来说，自然是三和弦的，它产生于一系列自然泛音，他称之为“自然和弦”（Urklang），这种和弦音程基本的主旋律和低音部分共同完成，一起组成了基本结构（上文第二章第三节）。即兴演奏可以将后者延长，从而演出“好”音乐。好音乐——即那些值得分析和聆听的音乐——当然是调性音乐，尤其是德国调性音乐。申克尔的理论来自歌德的有机论和植物变形理论。

库尔特和申克尔代表了两种完全不同的音乐有机论。根据库尔特的观点，有机性或“动能”主要发生在线性的、水平的音乐运动中，用音乐符号术语来讲，在组合结构中产生。相反，对申克尔来说，有机性出现在从深层结构向表层结构、从背景到前景的垂直运动过程中，也就是说，出现在音乐的聚合结构中。从组合轴中可看到，音乐的有机性包含在阿拉伯式花曲（装饰短曲）的乐章中。例如新艺术（art nouveau）风格，是一种理想的“有机”风格作品，像缠绕着树叶似的阿拉伯花式。在聚合轴图中，有机性被视为音乐的内部生长和呈现。斯蒂芬·科斯特卡，在他的《21世纪音乐的素材和技法》（*Material and Techniques of Twentieth-Certury Music*）一书中，提出音乐具有有机性，与无机性相对。

传统绘画都描绘了一些事物，如果这是一幅优秀的画作，那么画布上的每一部分都会有效地传达出艺术家的视觉信息。正如在传统文学中，作家尝试表达出每一段落自身所具有的鲜活意义：塑造一个角色，设定情境，发展情节等等。同样的情况也普遍出现在欧洲传统音

乐中：一部完整的作品总是大于各部分之和，一件作品的每一部分都有其功能，这些功能对作品的总体构思十分重要。设想任意一部你所知道的调性音乐作品，如果将它们的组成部分、主题、过渡等等，随意重排，会是什么样子？其结果一定会饶有兴味，但这些部分肯定不会像整体那么有效果（Kostka 1999:152—153）。

科斯特卡继续强调，20世纪的音乐证明了对传统有机论的广泛反抗，即反对将作品构成作为一种目的论的过程。他挑选了斯托克豪森的“瞬间”（moment）形式与有机性作对比。

但是，在一个宽泛的意义上，音乐的有机论能够与一个一般问题联系起来，即任意的、常规的分节与符号体系的像似与指示分节的关系问题：所有的语法（包括音乐的语法在内）在索绪尔任意句法结构理论中，都是任意性的、建构的，都基于一套特定的规则。这些规则能被清晰地解释，因而人们可以按照此种模式或语言，人为地创作音乐。

与此相反的一个方法——反映了非有机论的形式——是将音乐作为一种设计或“格式塔”的观点，这一观点是加拿大作曲家、音乐符号学者大卫·利多夫提出的。语法，作为一系列受约束的规则，绝不可能是有机的。只有设计或格式塔可以与一些生物联系。支持这一观点的是，我们注意到一些音乐语法的改革者和发明家，如勋伯格，很难被归入创作“有机”音乐家之列。

由此可以追问，我们何时在欣赏具有有机性的音乐呢？当我们有意识地欣赏有机音乐时，音乐的有机性是不是就不再像之前那样有机了呢？换言之，音乐的有机性是否是潜意识的范畴，如雷蒂所观察到

的音乐动机过程那样？有机性有时看上去是音乐发出者（要么是创作者，要么是阐释者）的某种行动的结果。如果过于刻意考虑音乐作品的组成，那么最终产生的音乐将不再是有机的。只有当作曲家在凝神或灵感中所生成的音乐才是有机的。这种情况下，言述和言述行动之间，文本和创作者之间，会有一种特殊的对话关系。

然而，如果这一定义能够澄清"有机性"，那么有机性作为音乐文本的特质，到底意味着什么？为什么一部音乐作品是有机的，而另一部则不是？一种解释认为，所有机械重复和簇集形式是无机的。作曲家鲍里斯·阿萨菲耶夫在他的声调理论中提出了这一观点。一直到贝多芬的交响乐都是，"作品成为一种有机和心理乐旨的整体，伴随着生长和发展而不断呈现"（Asafiev 1977，2:489）。阿萨菲耶夫以瓦格纳的《纽伦堡的名歌手》的序曲作为例证。这是一首隐蔽的交响曲，它的各个部分——奏鸣曲快板、行板、诙谐曲和终曲——以一种合乎逻辑的方式融合在一起。它们一个接一个出现，作为循环的不同阶段次第呈现（Asafiev 1977，2:490）。阿萨菲耶夫称这种有机形式为"辩证式"的。
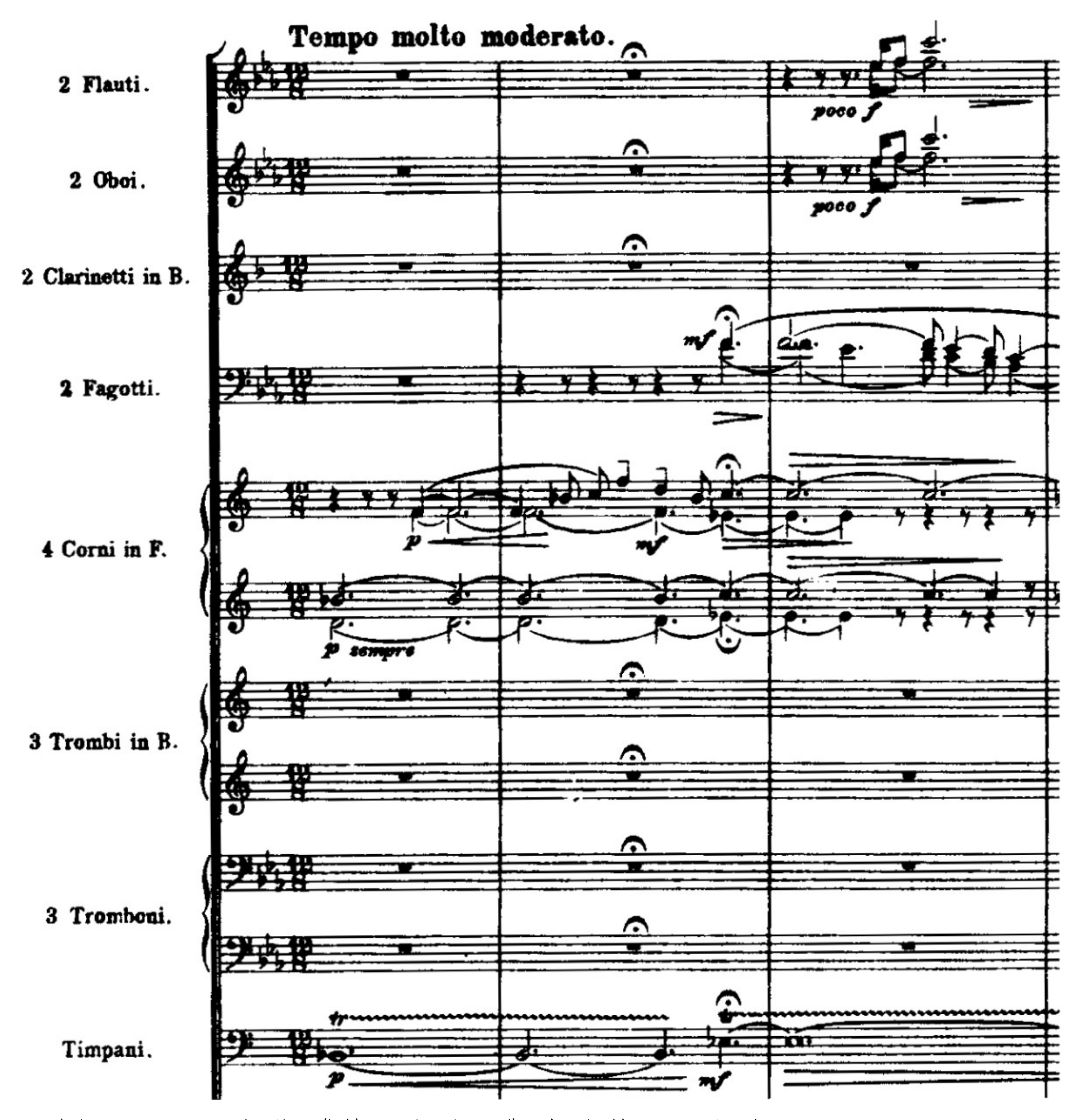
如果这种融合被视为"有机"，那么李斯特的《B小调奏鸣曲》、舒伯特的《流浪者幻想曲》、西贝柳斯的《第七交响乐》，以及后来的《第五交响乐》后半部分中第一乐章和诙谐曲的混合曲，都可以看成是这类例子。德国音乐学家卡尔·达尔豪斯坚持认为音乐形式不是一个模具，并非简单地填充个人的主题（Dahlhaus 1985: 369）。他对贝多芬交响乐形式的解释时模仿了阿萨菲耶夫。贝多芬创作时，不是依形式而创作，而是在创作中呈现形式。举例来说，他可以将变调素材或

最重要主题的一些方面转换成次要的主题。由此，舒伯特和贝多芬之间的区别清晰可辨。在舒伯特的音乐中，形式是集合的、簇集式的，而贝多芬的音乐形式，是“发展变化”（这一术语是达尔豪斯从勋伯格那里借用的）：听众会体验到，相似的乐旨作为音乐逻辑彼此相关，与单纯的集合相对。

用符号学术语来说，仅有的组合的线性是不够的——光有内在像似性或内在指示性，是不够的。音乐形式的体验必须有目的性，用康德的话来说，要酌情处理（als zweckmässig），否则音乐就不是有机的。阿萨菲耶夫也关注音乐的直接意图，他区分两种类型的目标或者是交响文学的结尾：要么是个性与宇宙快乐和自由的融合，要么是人群之中的痛苦、疏离、遗忘和悲剧性的毁灭。对阿萨菲耶夫来说，音乐中最重要的观念被揭开时，音乐的目的也就达到了，这样也同时抓住了听众的注意力，在此基础上产生一波又一波的发展（1977，vol.2: 483）。阿萨菲耶夫式的这种理想在西贝柳斯的音乐中几乎实现。例如在西贝柳斯《第五交响乐》中，两种不同形式的结尾一直在不断地斗争，直到最后听众仍然不明白作曲家最终选择了哪种解决方式。

因此，为了使音乐成为有机，就不仅仅需要乐旨和主题的统一，还包括很多的偶然变化。这些变化仅仅遵循相互流畅的指涉也还是不够。音乐必须朝着某一目标或目的前进：音乐必须有指向性。作为时间艺术，当然所有的音乐都有结尾。但这里，我们并非是指音乐一般意义上的时间性，而是“标出”的时间性（Hatten 1994）。在有机音乐中，音乐时间朝着某个特定的目标组织。

听众是如何知道音乐的目标和方向的呢？伦纳德· B.迈耶在他的《解释音乐》（*Explaining Music*，1973）一书中提出了旋律理论，这一理论强调了好音乐的完整的旋律形式。他认为音乐中存在着某种音乐认知原型，打破认知原型或认知原型不足，都会导致听众对恰当的解决方法和正确构思的持久期待。例如，如果一个音乐片段开始于一个"缺口"旋律，那么音乐的最终目标，则由这一缺口产生，而缺口可能直到这首旋律的结束才能补上。这种紧张让音乐保持运动，并产生动能或催化作用。一个例子就是西贝柳斯的《第五交响乐》的开始部分，这里就有从三个方面来说都不完整的动力音乐旋律。第一，这一主题由切分音（syncopated）和8/12拍构成。第二，它的韵律结构是不规则的（Luyken，1995:42—43）。第三，它是以一个开放的五—四音程为基础，这使得听众会一直等待这缺口被填上。（谱例10）



谱例10　西贝柳斯《第五交响乐》中的第1—3小节

在和声上，音乐在降E大调6/4转位和弦上徘徊，这与贝多芬的钢琴奏鸣曲第31号第三乐章的开头很相似。贝多芬这段乐曲的节奏很快，相反，西贝柳斯却一直延迟到交响曲结尾。在这里，我们能听到五度和四度充满渐进式的音阶和主音调。这是整部作品精彩而舒缓的

高潮，如此，我们在目标到达之前，在各种悲剧性选择之间摇晃徘徊，而更为犹豫不决。那不勒斯和弦极端的不安、模糊不清的主题在此停止了曲折的旋律，转而充满了降E小调的音阶（图表所示的是交响乐的基础理念之一）。但即使在交响乐的结尾部分，主音由一个终止和弦确认，也无法获得韵律的平衡，因为并非所有的终止和弦都出现在重拍上。这是一个特别反讽的音乐的双关语，是想表明情况不很严重（西贝柳斯作品中罕有如此时刻）。事实上，它令人想起一出戏剧中，小丑返回舞台上，直接向观众背诵最后的台词的情形，或者莫扎特的《唐璜》中最后结尾的道德片断。

因此，音乐具有它自己的目的，这目的使音乐的动力一直处于运动中。这些音乐的动力来自我们对音乐构思的完成的期待。根据让·拉吕（Jan LaRue 1992）的观点，音乐有它特殊的"生长"空间，它本身就是一个有机的时期，将所有的音乐参数都结合在一起。

"有机性"可以从音乐的其他方面产生吗？例如，西贝柳斯的音乐具有"空间戏剧性"元素场域，如卢伊肯（1995）分析的那种构成。西贝柳斯的音乐通常都好像驶入一块围起来没有出口的区域。这种情况在西贝柳斯早期的音乐中就已出现，例如，作品《萨加》（*En Saga*），以一种简单、重复的形式表现出来。就是说，同样的旋律或主题通过反复重复，会失去它所借以区别自身和周边形式的特质。音乐本身成为一个无主体的氛围。这就是西贝柳斯独特的去行动化（deactorializing）音乐，从而使之成为非个人的、自然的，一个不需要思考和感知主体的过程。在其《第五交响乐》第一乐章中通过半音节的挽歌乐旨（曲谱J—M）形成这样的场域，音乐听上去很漫长。这种情形和利盖
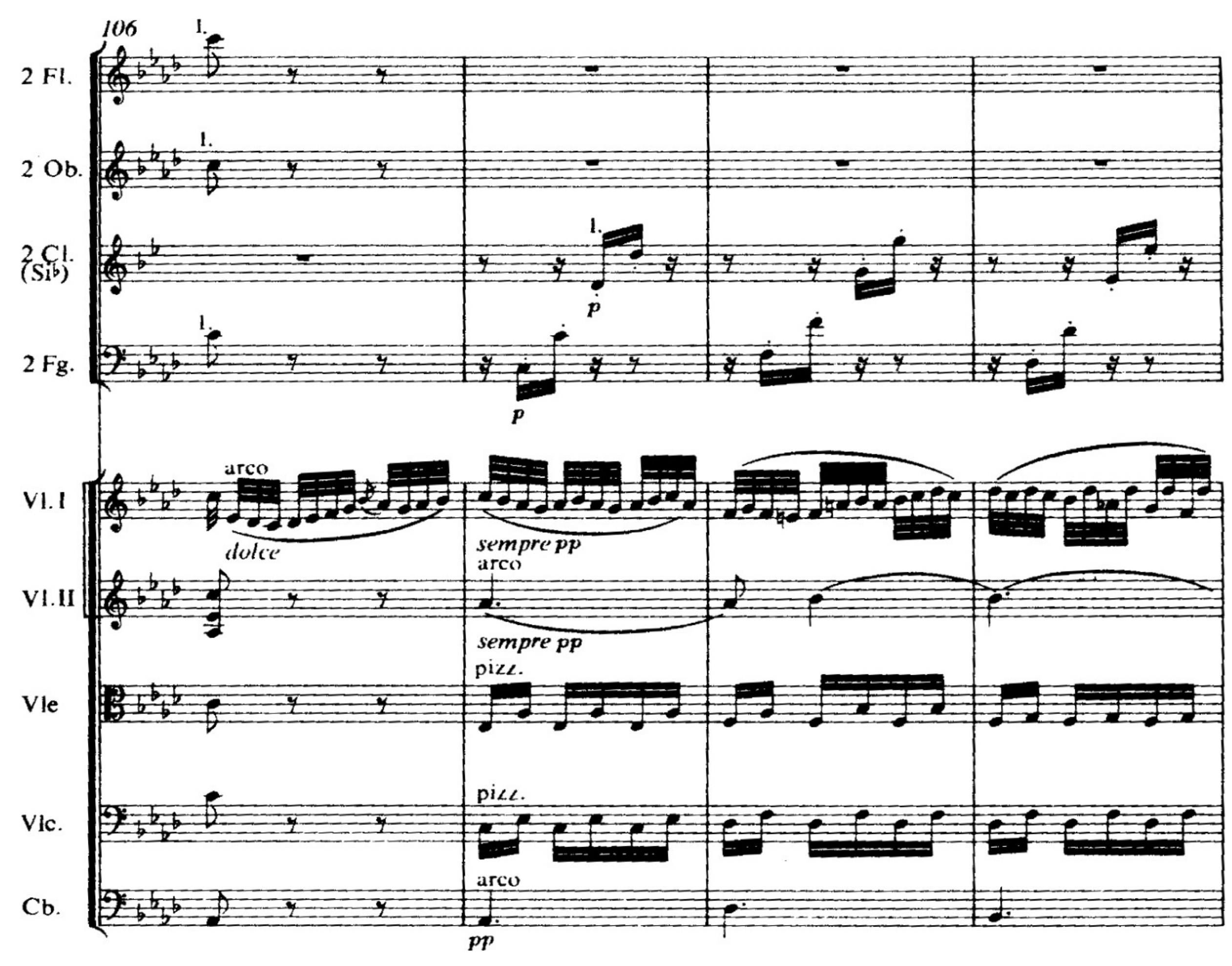
蒂的音乐场域技巧有些相似。但西贝柳斯最主要的“静态”场域来自一个持续不断的、微观有机过程。如何进入和退出这样的场域呢？《第五交响乐》将之表现得淋漓尽致。它并非通过音乐的“逃逸路线”（escape route），比如转调，而留在乐曲中。

音乐的有机性也取决于分析方法。基于音乐“功能”的方法证明了音乐的有机性比构造的、片段的、机械的方法（如发散的和聚合的）更好。有机音乐最基本的问题不在于音乐如何分为更小的部分，而在于如何将这些部分凝聚起来。

如前第二章第三节所述，鲍里斯·阿萨菲耶夫提出音乐由以下三部分组成：开端、发展和结尾。在格雷马斯的符号理论中，这三部分相当于起始体、延续体和终止体。克洛德·布雷蒙的叙述学也将这三个阶段比拟为故事的三个阶段：即拟真，进入/不进入情节，达到/未达到目的。相似的理论在其他方面也有讨论。

音乐也可以以其他方式成为有机的。爱沙尼亚生物学家雅各布·冯·于克斯屈尔的生物符号学和环境学说，近来在符号学家中引起了激烈讨论。他的观点或许也适用于音乐。于克斯屈尔的理论基于这样一个观点：每个生物体的功能根据预先设定的“评价”来决定其周围世界（Umwelt）的性质。有机性通过“记录”（Merken）和“活动”（Wirken）两个过程与世界连接。每种有机体都拥有其独特的“自我一声音”，这也决定了它的存在和行动。我们能够将这一类比转换到音乐研究上，即是说，每个音乐主题、动机和旋律都鲜活地存在于它自身音乐环境中。一个有机的作曲者会考虑到音乐事件和音乐环境的关系。关于音乐主题与它的环境关系最好的例子，要数贝多芬的《第五交响乐》（谱例1

1）中行板主题的变奏。其中主乐旨持续不断地转化到新的声音环境中，因此，听众对音乐环境的关注度超过了音乐主题本身。



谱例11　贝多芬《第五交响乐》中的第106—109小节

在古典音乐传统中，旋律和伴奏源于同样的素材，如德国作曲家舒曼的《C大调幻想曲》的开头，伴奏音型与上层音域中的下行主题相同。在这个例子以及类似情况中，音乐的有机性存在于音乐事件和音乐环境的相互作用里。相比之下，后现代音乐风格——较早的代表作，如普朗克的《双钢琴协奏曲》与斯特拉文斯基的“新古典主义”——援引的音乐技法，都避开了有机的统一，主题与主题的环境疏离。举例来

说，如果音乐背景是调性音乐，援引就是用来表明与自身的不和谐。相反，如果背景是无调性的，那么援引就必须通过它本身的调性来加以区别。在西贝柳斯1915年的《第五交响乐曲》版本中，就有一个"那不勒斯"主题奇特的不和谐变体，叠加在"天鹅"主题之中，西贝柳斯非常罕有的未来派与野兽派风格的作品中就有这样交融时。这使得出现的主题像是在错的同位素或者音乐环境中。

有些学者已把音乐与生物学联系在一起。德国指挥家威廉·富特文格勒就写过关于音乐的生物学基础的文章。不过，他在音乐中所使用的"生物学"这一术语是隐喻性的，正如"自然"这一概念用于其他艺术形式时一样，模糊不清。对于富特文格勒来说，古典主义时期的"绝对"音乐远非功能性和偶然性的。在达尔豪斯维看来，维也纳音乐的圆润丰富及其多彩的环境，是为了展示古典风格。但富特文格勒坚信的事实远不止于此。

它不仅仅是与生活相连的偶然音乐……它虽然与芭蕾、演出、戏剧无直接联系，但也与它们有所关联。它遇到什么，就改变什么。它汇聚了整个有机生命的充盈，并且像一面镜子一样反映着它们。它通过独立的音乐形式创造出极其宽广的世界——抒情浪漫曲、赋格曲以及奏鸣曲都只是其基本类型。它能够做到这些，依靠自身就足够了。它自然地反映了人类生命过程的预设。（Furtwängler 1951:27）

富特文格勒相信这些预设是建立在紧张与松弛的交替之中："上行和下行乐章中的紧张与松弛交替反映出生命的节奏：正如我们的呼吸，一项在静止，一项在活动。静止的状态更原始，更为有机……现代

生物学最基本学说之一就是'在复杂的生物机能的活动中……紧张的缓和具有决定性的意义。'"（Furtwängler 1951:27）

在存在符号学理论中（Tarasti 1994），我将紧张和松弛解释为两种模态性：即"行动"和"静止"。这一理论源头来自格雷马斯的理论模式。这两种模式同样关系到音乐的有机性。在音乐中，是什么带来了"存在"和"行动"？是什么让我们仅仅是"在"音乐中，或是感到某些事情在发生？这些问题的答案，可以通过体察音乐中的时间、空间和行动来发现。这些不仅仅包括西方艺术音乐，也包括所有文化中的音乐。

但是，富特文格勒将"存在"（松弛）和"行动"（紧张）同调性音乐严格地联系在一起。"音乐中的静止状态，只有通过音调自身的力量被引发——只不过调性创造出一种客观的、静止的存在状态（主观上，我们当然能将任何个人印象视为"静止"的）。"富特文格勒认为须有音乐的本体论。对他而言，音乐最深层次的本质总是调性的，因为它是基于自然所给予的三合一体的力量。

富特文格勒的调性本体论早已被人废弃，但在我们讨论的语境中依然有一定关系。甚至一些符号学方向的音乐学者认为他们的理论也基于"生物学"本体论，即使他们不再将调性理论作为一种非历史的、具有普世性的原则。例如，伊万卡·斯托亚诺娃（Ivanka Stoianova 1978）认为音乐形式有两种：行进性与结构性。行进性指音乐的言述过程，结构性指音乐言说作为现成的文本，作为一种存在于时间之外的艺术作品。由此，我们能看到音乐中两种对抗力量：一种是立足于运动、变化、过程中的动态力量；另一种是立足于稳定、静止和结构中

的静态力量。音乐形式作为一种声音行进过程和一种听觉结构过程，它们和其他艺术形式一样，是艺术活动的两个方面。

结构形式——就如雷蒂和康定斯基所描绘的那样——好像是用来固定音乐流的。从古典到浪漫，再到先锋主义，所有时期的音乐风格都受到这种来源于结构性固定化的影响。停止音乐流的手段包括等级以及历史所决定的形式规范，而行进性则出现在转变和层级进化中所出现的程式对比，例如发展部中的变奏。对斯托亚诺娃来说，音乐中的“存在”与富特文格勒的理解一致。它不是音乐本体论或目的论，即一切事物都在朝这个方向努力的最终形态，而是停止“正常的”音乐实践，也是停止“生物学”的音乐时间。

在这层意义上，生成模式从认识论上看是矛盾的。音乐的表层思想逐渐由深层结构生成，观点是基于分层的，当然也就基于某种静态的、结构的意义，它停止音乐运动。其结果是，生成分析具有静态、非时间性和人为的特点。这是对音乐语法的机械阐释，使用不言自明的分层规则。同时，“生成过程”这一概念也包含了一个对音乐过程的思考，其内在性最终得到显现。“生成过程”指的是整个宇宙基本的符号力量，即从内容到表达的运动。格雷马斯的“生成过程”和其理论模式能澄清表意的“有机”过程。与此同时，它们也包含了非有机的结构方面，当应用于现象的音乐体验时，可以变成不相容的原则。

借助对音乐形式和风格的详细分析，我们可以进一步阐明“有机音乐”的功能。较好的例子是韦约·穆尔托迈基（Veijo Murtomäki）对西贝柳斯交响乐中的有机性的研究，他证实了对于德国音乐界中所有“动力”形式理论的支持者来说有机隐喻的重要性。他提到继承并发展了库尔

特、申克尔、哈尔姆的思想的勋伯格和韦伯恩。后者的一些观点尤其充满了生物有机隐喻的影响，即生物有机论是从原始的、单一的观点发展而来，音乐内部统一性也是由此产生的。具有讽刺意味的是，音乐语法的改革者和“现代主义”的先驱者们，使用的模式都是由浪漫主义思想发展而来。不管怎样，穆尔托迈基还是罗列出五种使音乐能够成为有机的方法，他还特别强调了斯托亚诺娃的形式固定——如奏鸣曲、交响乐、弦乐四重奏等等——是如何借助循环技法成为有机或过程性的。对穆尔托迈基来说，有机论可以使一部多乐章的乐曲听起来如一个整体。它是由循环程序来完成的，它既可以是外部的也可以是内部的。可以将所有的音乐素材加以整合，也可以将各个部分衔接起来：（1）很多乐章都以相似的主题开篇相连；（2）要么主题“芽胞”或细胞在不知不觉间从一个乐章向另一个乐章流动，要么主题在后面的乐章中以容易辨认的形态出现；（3）每个乐章中都会出现一个特殊的“警句”或者“乐句”；（4）原则也许是整体的统一性，音乐各个部分由同一主题的变形形式而连接；（5）最复杂的方式是持续变奏，通过这种变奏，新的思想从一系列转换过程中孕育而生。

最后一种情况最令人着迷。在我们欣赏音乐时，何时体验到一些过程“生长”或引发另外的事件？换言之，我们是否在欣赏音乐时感受到事件T是先前的事件P的结果？或者事件T是事件P的目的？如果这样，那么这到底意味着什么？毫无疑问，西贝柳斯的《第二交响乐》的终曲是目的论的一个绝好例证，因为它是经过许多的艰难奋斗才取得的。但我们仍可以想象一种过程，在此过程中，听众无法预测接下来将会发生什么。只有当T的结果在P的过程之后被“听到”，人们才能确

信这正是在此之前的一切所导向的情形。在这种情况下，不能说T为P的目的服务，因为它在事件之后才被感知的。

我们如何从符号学意义上来阐释两者的关系？从叙述学角度，我们可以将一些事件认作主体，将其目的认作一个事件，一个对象，这是主体所寻找的。在格雷马斯的符号学理论中，起初主体与对象是分离的，后来又被相互联系起来（参见第一章第三节）。例如，在音乐中，主调中的一个主题“希望”同主音联系起来。但这并不符合事实，因为变形的结果实际上可能是之前没能意识到的，甚至可以说没有“希望”过。唯有音乐的超言述者（superenunciator），即作曲者，才知晓事件T是过程P的有机的逻辑结果。更精确地说，当音乐随着节拍成为“他性”（otherness）时，当它通过“成为”的过程转化为非存在（non-being）时，主体S转化成了S1或Q或X。此时，涉及的就是一个从主体S转化到主体Q的有机的、意外的对比。主体S和主体Q都被认为属于同一个音乐环境（Umwelt），我们从主体S的生活世界转到了主体Q的生活世界。

在结束音乐理论认识上的“有机”隐喻的讨论时，我们还应注意到如伴随“自然”这一理念的阐释上发生的同样情形。洛夫乔伊的分析和我们的例证显示，“自然”意味着一切事物，既有序也无序。同样，有机的统一和发展也几乎意味着一切。那我们为什么要考察这种模棱两可的东西呢?这是因为自然和有机的生长对哲学家和音乐学家们来说，具有启发性意义，尤其对一些研究交响乐理念的音乐学家。这些概念具有强大的意识形态上的观念，其确切含义或许是模糊的，但当我们谈到音乐的基本问题时，我们使用而且将一直使用这些概念。我们不能忽视

这些术语，哪怕它们在语言学上的用法并不总是合乎逻辑和清晰的。接下来，我们将要讨论它们与西贝柳斯音乐，特别是关于他的《第五交响乐》的关联性。

第二节

西贝柳斯和“有机论”

我们可以把阿多诺的评价反过来，声称西贝柳斯的音乐是“有机”的，而马勒的音乐是“无机的”。如果是那样的话，有机/无机就成为主要的分析性概念。“有机”的音乐将有下列条件：（1）所有的音乐表演者寓居于恰当的环境中；用符号学的术语，主题移入适合它们的同位素中。（2）所有的音乐素材来自同一出处；用符号学的术语，主体性是内在像似性。（3）所有的音乐事件相互连贯地追随彼此，这就是拉吕的生长原则，也就是乐曲的内在指示性。（4）音乐努力实现一个目标，这与时间性以及符素的起始、延续和终止相关。

西贝柳斯的音乐可以在很多方面体验为“有机的”。第一，许多人认为自然的范畴存在于音乐中。如洛伦兹·卢伊肯所说，西贝柳斯的音乐是跟贝多芬、门德尔松和瓦格纳一样，来自田园牧歌。在一些芬兰及其他学者中，有许多证据表明他音乐中的产生（poiesis）和感觉（aisthesis）与芬兰的地理自然紧密相关。例如，当伦纳德·伯恩斯坦向纽约的年轻听众介绍西贝柳斯在《第六交响曲》中的混合里第亚调式（mixolydian）时，他说作品唤起了对寂静的芬兰森林的想象。不过与自然接近，作为一个理解范畴，不能使音乐成为内在“有机的”。

“产生”的层面又如何呢？埃里克·塔瓦斯特谢纳仔细研究了第五交响曲的总谱，并且将他的作品和斯克里亚宾的欣喜一神秘的艺术观和他跟宇宙的共鸣联系起来。塔瓦斯特谢纳引用了斯克里亚宾的一首诗后说：“这点没有错：斯克里亚宾吸引西贝柳斯的正是他的音乐中的‘宇宙’范围，这也是和他突破音调界限的努力相关的。”这句引语必须用现代主义观来解读，比如它显现了人类从“宇宙”中的脱离，而“有机”音乐是指对整个宇宙统一的回归。对于斯克里亚宾来说，这意味着探索极限的音调，但在西贝柳斯作品中，“宇宙”风格，以及对现代主义观的拒绝，意味着明确接受调性（tonality）。在《第五交响曲》最后，狂喜的降E大调和穆索斯基的《展览会图画》相关，其中有相似的节奏和钟摆一样的乐旨。由此我们可以判断，如查尔斯·泰勒（Charles Taylor 1989）在《自我的根源》（*The Source of the Self*）中提出的，有机风格和宇宙回归统一并不总是和回归调性相同，这种参与同样可以在音乐文本水平上发生，而不是在空间中发生。

塔瓦斯特谢纳的研究似乎证明西贝柳斯的有机交响乐逻辑是基于作曲者对物质的阐述，这显然是“产生”的范畴。而且塔瓦斯特谢纳倾向于认为，西贝柳斯的交响曲的有机品质，是在潜意识的灵感指导下，作为一个狂喜的过程出现。在讨论《第五交响曲》的创作时，他分析了许多在西贝柳斯《第五交响曲》和《第六交响曲》的总谱中发现的音乐观念。他把这个过程比作一个谜，这个谜是马赛克的碎片，像“天空的底板”（Tawaststjerna 1978: 61）。在这个阶段，交响乐仍然主要显现为一个聚合的模式，并且其精心的阐释是完全理性的、非有机的活动。但塔瓦斯特谢纳继续说：“至于西贝柳斯，我倾向于认为他的创

作是灵感和智力相互作用的结果，其关系不断变化。他基本上依赖于他的灵感。他有他的“绝妙的”狂喜……主题的塑造似乎是凭直觉产生的”（Tawaststjerna 1978: 65）。

然而，如果我们把上述作为有机性的标准，那么从聚合层面上说，有机性是来源于音乐物质内在的相似性。塔瓦斯特谢纳将第五交响曲的乐旨缩减到两个：即“步骤乐旨”（step motive）和“摆动乐旨”（swing motive）。但是仅有这两者是不够的，因为材料必须要放到相互连贯的句型中。只有在那时我们才能体验到有机音乐。

另一位西贝柳斯研究专家埃尔基·萨尔门哈拉对于作曲者的有机技巧有着相似的看法。和塔瓦斯特谢纳一样，他强调有机性出现在作曲者的心中，作曲者从无数的词中选择和想要表达的音乐相似的词素。在他研究交响诗的《塔皮奥拉》（*Tapiola*）时，萨尔门哈拉引用了英国学者塞西尔·格雷的话：“西贝柳斯的主题材料……似乎是以一种在生物学中叫做细胞分裂的方式重新生成的：它们被分裂成若干的主题单元，并且每一原始、有机的小节都要经历发展。”因此在音乐传统、正式的轮廓下，就产生了另外一种形态，它是动态的、过程的，用我们的术语说，是“有机”的（1970: 37）。萨尔门哈拉继续说道：“根据有机的发展观，必须明白，那就是发展的多样结果——不同的主题和乐旨——彼此间都‘有机’地联系起来。”（1970: 37）这里，有趣的是萨尔门哈拉对“结果”这一术语的看法。有机音乐主题可以理解为一个过程的结果——这和康德的目的论并不一致。当然有从一开始就指向一个特定目标的过程，但也有这样的过程，其结果是无法事先得知的。例如，贝多芬的《第五交响曲》结尾的过渡，长持续低音在G点，最终将主题引

向胜利，这就有点像有机过程的产物：我们知道期待什么，但不能确定到底是什么。同样的事情发生在《华德斯坦》（*Waldstein*）中间一节，它引出了最末乐章中太阳升起的主题。有时进程的结果相当惊人，就像在西贝柳斯的《卡累利阿》（*Karelia*）中一样，一段长的过渡出现了，然后主题突变成芬兰国歌。结果并没有从先前的素材中有机地生长，而是一种引用，音乐之外的理念来证明恰当。

萨尔门哈拉也定义了非有机音乐，一个例子就是变异的古典风格。在其中，主题的格式塔完形保持一致；有时只是装饰，如莫扎特的《我多么不幸》（*Unser dummer Pöbel meint*）和《啊，妈妈我要对你说》（*Ah vous dirai-je Maman*）。另一方面，对于有机变化，萨尔门哈拉强调重要的不是由过程的目的而是变形本身。“它就像一个自我反思的过程：主要的不是由发展沟通了各结构高潮，取而代之的是，这个目标是不断的变化，不断把乐旨转化成新的形态。”后面这一句评论很有趣，因为它将目的性从有机性中排除出去：有机性并没有奋斗目标；相反，其变化却成自指。这现象将引起怎样的体验？毫无疑问是一种静止的、缓慢的音域变化。萨尔门哈拉为了将西贝柳斯作为某种先锋运动的代表，已不知不觉将利盖蒂的场技巧投射给他了吗？如果有机性和利盖蒂的场技巧一样，那就可以将西贝柳斯置于20世纪新音乐的全景中。听众体验这种场是在静止的、没有出口的过程中体验的。无可否认，这种情况存在于西贝柳斯的《第五交响曲》，特别是在曲谱J和K中。K-P中快板部分、振动部分，在门德尔松最后一个乐章的弦乐花腔同样也包含了自指性有机变化。

如此推论中，重要的是将音乐视为一种形态或者格式塔完形，而不是一种语法。有些作曲家，比如勋伯格，致力于改革音乐的语法。与他不同，其他的作曲家在音乐的格式塔完形方面做出较多贡献，也就是当语法不变的时候做出创新。德彪西、斯特拉文斯基、西贝柳斯就属于此列。因此，阿多诺无法欣赏他们，他的超理性音乐哲学受到了现代主义观念的约束。按照这种观点，音乐是习俗的、任意的语法，并且为了进步，必须保持一种不自然的氛围。音乐用像似形态起的作用，意味着拒绝作曲者和听众之间的批评距离。随着时间的推移，人类已经与自然和宇宙脱离；因此，我们必须不断地意识到此种否定和差异。回归宇宙与自然的统一，将意味着一种无规则的原始野蛮的状态（20世纪30年代的德国就是一个例子），这种状态总是倒退性的。而有机音乐的目标正是要让听众回归到宇宙的、自然的法则中，它出现在前语言格式塔层面。有机音乐是前语言和非语言。将西贝柳斯的音乐简化到语言的比喻或修辞格，是不可能的。

然而，在定义有机性时，有一个困难，萨尔门哈拉清楚地看到这一点，“有机性的转变有着特别的特征，而且很难分析，也就是，它从本质上说是音乐的。现在我们确实看到了西贝柳斯和勋伯格乐旨技巧不同。后者的音乐从本质上说是理论的和技巧的，而没有依据音乐格式塔完形。一行十二个音调可以用很多方法进行操作，这些方法没有一种能够创造意义的雏形。从这个角度来看，有机的音乐正是设计出来的音乐。

我们怎样证明基于复杂的乐旨技巧的音乐是有机的？首先，在可能的乐旨转化中，只有少数得到运用，只有那些具有音乐意义的乐旨

才进入考虑之列，因此听众注意到了有机的统一。音乐的构造并不追随某一外部系统——而是仅仅追随音乐本身的逻辑。

因此，术语“有机”与“音乐逻辑”意义相同，而“音乐逻辑”又意味着“音乐意义”。因此，我们陷入了循环论证之中。“很音乐”的意思是什么呢？有时它意味着从某种程度上音乐表演触动了我们，向我们说话。不过，仅仅说总谱是“音乐的”只说出了一小部分。我们不能够只看到文本，即总谱，我们必须考虑整个音乐交互情况，不仅仅是言述，还有言述者。只有通过人（或言述者或作曲者）的“大脑”作出选择，才可以使任何音乐成为有机的。这就涉及到音乐言述者表现出来的一种品质，在音乐素材和处理者之间的对话。就音乐的心灵直觉过滤音乐素材和塑造音乐格式塔完形而言，音乐成为有机的。仅有数字结构或语法都不足以成为有机的音乐。即使言述“组合得很好”或是符合语法，我们也不一定能体验到有机音乐。据“齐普夫定律”（law of Zipf）产生的统计数学方法，被用来研究源于言述者大脑的工作原则，当一部艺术作品当中所有的音符和话语都计算在内时，就能显示出它们在遵循“齐普夫曲线”。只要使用这个模型，人们就可以判断作品是创作过度还是创作不足，换句话说，即一部作品的音符是太多还是太少。同时，从某种程度上说，大师一气呵成的作品，对齐普夫定律的遵循会比片段性作品要好。这样有机性问题从文本层面转到了认知层面：言述者如何选择在文本层面上可以成为有机的要素？

要回答这个问题，人们可以把于克斯屈尔的生物符号学用到音乐中。如上所述，每个有机体有自己的“自我—声音”（Ich-ton），它就决定了从周围世界中所接收到的信息。应用到音乐中，这一概念将意

味着每部作品都有一个带有几分“模式”的，现存的“有机体”。此种有生命的有机体，它的“存在”和“行为”，是由它对自己的观点决定的。这就有助于有机体根据自己的“内在”总谱来选择它自己发送和接收的符号。如果一个音乐有机体包括乐旨，这些乐旨是由像有生命的有机体中那样相互交往的“细胞”所组成。交往完全取决于有机体的内部组织其“自我一声音”。

音乐是这个过程的象征性描述。出现在作曲者大脑中的音乐有机体是从某一特定的观念或同位素中形成和发展来的，即西贝柳斯所谓的“气氛”，它决定了哪些乐旨被接受到这个内在的过程，哪些被拒绝。通过观察在音乐有机体中的微型细胞，我们可以发现一些乐旨细胞或“行为者”所做的事情，以及它是怎样影响其他细胞的。有时，“行为”的乐旨起初不被注意，在后来才越来越具有影响力。有时作曲者决定早在开篇几节的乐曲中就遵循作品的“自我一声音”。举例来说，在西贝柳斯的《第四交响曲》中，在作品一开始就可以听到核心动机。同样，在西贝柳斯《第五交响曲》的开篇中，那“田园式”的号角信号是一个“细胞”，要成为一个完整的格式塔，需要将缝隙充满，那要到交响乐结束才发生。因此在音乐中，如同在有生命的有机体中，一个细胞“唤出”另外一个细胞。正是这种类型的内部进程使得一部作品成为有机的。

因此有机性取决于言述者（作曲者）的意识。在有机音乐中，这种意识反过来遵循生物符号学的原则，由此，乐旨根据某一特定的“内在”总谱互相影响。人们可以假设每部作品的内在总谱是不同的。但是也可以认为在某些方面它们又总是相同的，申克尔、库尔特、阿萨菲耶夫就是这样认为。然而有机的音乐作品的概念不能仅限于一个单一

的、普遍的原则。因为自然的变化范围是无限的，因此总是制造新型的有机论。基本上，有机体总是决定它自己的周围环境或者外部现实的关系。是有机体决定了信号、风格影响和乐旨的借用等等，有机体从时间风格、从其他作曲者，甚至从它自身接收这些。后者的一个实例发生在西贝柳斯正在从《第六交响曲》移向《第五交响曲》的素材中。这就是说，《第五交响曲》的"自我一声音"，它的"内在总谱"，容许某些符号转移到自己的"细胞"中，而排斥其他的符号。

现在可以回到上面介绍的论点，即西贝柳斯的音乐是有机的，而马勒的不是。西贝柳斯交响曲中的"自我一声音"决定了"音乐细胞"被接收到了音乐交往的内在结构中，即进入了它的音乐表演者的"共同体"中。相比之下，马勒选择了混杂的元素，他的音乐远没有西贝柳斯的音乐完整性，而是矛盾的和"现代的"。马勒的交响乐囊括一切，但是却没有上述的环境选择标准。他的音乐行为者不像西贝柳斯的音乐表演者那样彼此亲密地交流。相反，马勒的音乐是由"单元形式"支配的，是由主题和社会公约阐明的音乐细胞支配的。他的音乐更适应于交往的结构而不是表意的结构。

近年对西贝柳斯的《第五交响曲》最出名的解释是詹姆斯·海波科斯基（Hepokoski 1993）提出的。他解释西贝柳斯形式过程的核心概念是"旋转原则"（rotation principle）。海波科斯基否认了对西贝柳斯相关的传统音乐曲式学研究，因为他的音乐形式从内向外发展，就像作曲家自己常说的（Hepokoski 1993: 22）。海波科斯基说，西贝柳斯通常使用重复来"擦抹"一部作品的线性时间，而让某些要素、乐旨和所有内容一遍遍重复出现。海波科斯基认为这个现象来源于芬兰民族史

诗朗诵，就像那首《今晚》（*Illalle*）（Op. 17 No. 6），其中有11个音符片段被重复了16遍。海波科斯基注意到旋转的概念不仅出现在俄国音乐中，也出现在奥地利—德国的音乐中，比如舒伯特和布鲁克纳。然而在西贝柳斯的音乐中，旋转是一个过程而不是结构方案或模型。在这个意义上，此种旋转也是有机音乐的一个例子。在海波科斯基看来，旋转的过程以音乐的陈述开始，作为之后陈述的参考点。刚开始听到陈述时觉得很宽泛，包含各种主题、乐旨和修辞，它们甚至可以彼此不同。它返回时稍有变化，然后又多次重新出现，只是一次比一次加强。

在海波科斯基的理论中，西贝柳斯的旋转原则是和目的论相连的，即用音乐过程的目标作为一曲的最后高潮。同时，这两个原则——旋转和目的——有助于解释这部作品的形式，比如说《第五交响曲》。从有机论的观点看，海波科斯基的旋转论点提供了一部作品的内在像似性，而目的论则作为作品成熟的极点，这也就是说，把先前的旋转拉进来，使它们成长变形。从一开始，音乐符号的内在过程旨在推向高潮。这个观点和萨尔门哈拉不同，后者强调自我反思性的转化过程。海波科斯基强调更多的是音乐的组合方面，然而萨尔门哈拉则关注聚合。从生物符号学的观点来看，我们可以认为交响乐的目的和它的“自我—声音”是一样，后者只有在最后的时候才揭示出来。按照这种观点，西贝柳斯的交响乐包含了他的“美妙自我”的象征性肖像。

第三节
有机叙述

本章的阐述如果不将有机原则与音乐符号过程的一个重要类型联系起来，就是不完整的，这个类型就是：叙述。叙述学家表明，文本从材料和外部形状来说虽然种类繁多，它们实际只属于几种叙述范畴。在这里，我们就其形式来谈论交响乐的叙述性，而不是就其审美风格。如果理查德·斯特劳斯的《阿尔卑斯交响曲》（*Alpine Symphony*）和《英雄的生涯》（*Heldenleben*）是语言接受层面上的叙述，西贝柳斯的叙述性则可以在更深的层次上，作为动态的形式过程的内在功能来理解。

如果音乐是有机的，它也可以是叙述性的吗？叙述性能够像语言、修辞、语法和其他范畴一样，把听众从音乐的格式塔完形中分离出来吗？如果对叙述性的理解是广义上的，如格雷马斯构想的一样，那就根本不会。叙述性是从时间、空间和情节过程来塑造世界的。“有机”的叙述是否意味着文本根据一些基本的叙述行为来分节？意味着这是人们与自然和宇宙连接和脱离的故事吗？叙述的范围包括上面所讨论的许多符号过程。此外，人们还可以假设，在某些形式上，人的“此在”模仿自然的、宇宙的原则。叙述当然可以只描述和分类“此在”的内部事件，但它也可以是超验的观念具体化在时间性中的方式。作为时间的艺术，音乐是超验观念叙述化的最佳手段之一。

为了作出叙述学解释，让上述大自然的理念、“现代主义”观念，以及有机体的隐喻联系起来，我又回到西贝柳斯的《第五交响曲》中。我的解释来自两个聆听体验，它们都向我展示了叙述方案。第一次体验是在20世纪60年代，在赫尔辛基大学聆听由尤西·雅拉指挥、广播交响乐团表演的节目。我当时坐在右边靠前的位置，从那里可以清楚地

看到指挥。那次演出现在还留在我记忆中的只有高潮部分：终曲的结尾*largamente assai*（很宽广），全体交响乐团成员一起在音调C上演奏。那是很刺耳、不和谐的音乐，并且听众也不知道这悲剧的发展趋势要将他们引向何处，一直到整部交响乐变换节奏并且转到降E大调，这是最终目的（与之相比，第一乐章的降E大调主音并没有真正回归）。在这个紧要关头，在音调C和它的导音上，指挥把脚踮得最高，而且身子一直在颤抖（据说西贝柳斯也这样做过；见Tawaststjerna 1978: 147）。这个身体符号一直留在我的脑海中。

第二次聆听体验是在1998年的夏天，埃萨佩卡·萨洛宁访问位于米凯利的马林斯基剧院时，表演节目当中也有西贝柳斯的作品。当时我已经熟悉了钢琴谱，这就深深地加强了我聆听这部作品的体验。在节目表演时，真正的高潮和作品的处理，展现在总谱N，*Un pochettino largamento*（稍宽广），降E大调部分。该部分旋律出现了整部交响曲中第一个完整的主题，它是以循环的形式发生，以"正常"的节奏形式结束。我对这一主题的理解是：它代表了一种人类的主体，在"宇宙"这个大背景中。如上所述，西贝柳斯的音乐经常显现的是没有人类参与的景观印象。在这里主体登上了舞台，这是席勒（Schiller 1978）的苦难的、感伤的主体，一个脱离了对象并选择屈从的主体。这是一个柴可夫斯基式的自我放弃，他的故事已经结束，他的话语已经被打断（N: 16），好像受着他焦躁情绪的影响。这是一个脱离宇宙的主体，但他基本上与我们在之前的乐章中谈到过的主体相同，他徘徊不安，对自己的命运一无所知。塔瓦斯特谢纳把这一主体简化到了《第五交响曲》的另外一个主题中，步骤乐旨，这是作品中最早期的理念之一。当

然，这些乐旨是先前主体的片段，但是在这里“稍宽广”的部分，主体走到了前台，作为一个历经灾难的“人”。在主题的最后，降E大调变成了大调，犹如一个解救即将到来的悲剧威胁的天降神灵（deus ex machina）。可以说，这个主体是被救助的，被传送到另外一个宇宙的自然层面，后者就代表了著名的摆动乐旨。这个乐旨与自然的联系，从“产生”的观点来看已经是很明显的了，据西贝柳斯的日记所提供的证据，在这个主题中他谈到的是天鹅。

因此，对于整部交响乐来说，这个主题象征了自然和宇宙。当我们刚到达这个主题——一个安全避风港，个人从悲剧中被救赎出来时，这一层面又成为危机。摆动乐旨通过离主调渐行渐远的转调，被引向越来越那么不和谐的状态。我们正在追随其命运的主题行为者，不是如我们之前所设想的那么安全了。现在涉及到的是自然的危机，是瓦格纳的《众神的黄昏》（*Götterdämmerung*）。刚才提到危机在总谱C达到了顶峰，在这之后，音乐就转向降E大调的主调，随后伴随着变化全音——对第一乐章的“田园”乐旨所形成的“缺口”提供了答案。因此一直保密的答案到最后才曝光。也许是因为它代表着一种宇宙拯救，这一刻是无法用语言描述的。无论怎样，这是一份惊喜：由合奏乐队演奏的六个突强音符和弦强化结尾。重新提出了号角信号提出的问题及其解决，但影响却是非常震撼的，明朗的，自觉地疏离的——所有这一切都是表演，我们可以安心地舒口气了。

以上描述仅仅适合此交响乐的最终版本。在1915年的早期版本，主体一主题到最后一刻都是和宇宙分离的，是作为与宇宙秩序不统一的个人的、异化的主题行为者。作为现代主义理念的标志，它通过不

和谐方式不断唤起自身的存在。早在终曲的D部分，它与模棱两可的那不勒斯乐旨之间的联系就已经相当清晰，此时摆动主题突然出现，并且主体—主题听起来像野蛮的、不合逻辑的、不和谐的对立成分，如人们聆听查尔斯·艾弗斯的骚乱的同时性一样。那里主体—主题属于同一体系，随着第一乐章第四部分那不勒斯乐旨的递增和递降的跳跃（总谱字母B: 5—6）。给人的印象像是双重音调，正如我们在第一乐章注意到的一样。奥托·科蒂莱宁说这是“奇怪、刺耳的信号，……它给人心烦意乱的感觉”。其效果完全是现代派式的，从哲学意义上说，它再现了“现代”的主体因与宇宙的脱离而异化。

在各种各样的“旋转”中渐渐展开的主体—主题是整部交响乐主要的叙述乐章。在1915年的版本中，主题似乎永远找不到一个恰当的同位素，它自身的环境。这种隔离一直延续，直到最后，而且当它在“稍宽广”的部分出现时，也还是悲惨的、孤立的、注定要走向毁灭的主题行为者。但在此部分，它显现了相当吸引人的富于感性的形态，好像最后姿态是摆动乐旨的对应。这涉及到返回宇宙的理念。在1915年的版本中，这个主体—主题在最后并没有和自然融合，不像它在此交响曲的最终版本那样。它仍然是持续低音和弦，提醒它的一种存在——就连结尾的这六个和弦听起来也和持续低音不相融。从哲学—符号学的意义上讲，1915年的版本在叙述方式上保持着现代主义理念。直到最后，主体仍然与宇宙分离。相比之下，1919年的版本中，主体和宇宙是融合的。因此，即使在叙述的意义上，这部交响乐也代表了音乐中的“有机性”。

第五章
符号的解放：音乐中的形体和姿势意义

盎格鲁—撒克逊的音乐学，现在已经拥抱符号学立场。事实上，很多学者都在研究音乐的他者性、差异性和社会现实的建构问题，以及藏在音乐制度背后的隐含意义、身体作为一种社会和意识形态产品以及性别主体等种种问题。所有这些观点，都不仅是以接受后结构主义思想、社会学家、后现代主义与女性主义为前提，而且还有一个前提，没有它就不可能有上述任何方法途径。这种现象可以称为"符号的解放"。

学者们突然之间都承认，音乐总是有所指的，且这些所指和它的能指（就好像音乐符号的声觉和物理体现）之间有着约定的，任意的联系。因为这种联系是任意化的，研究者的口号是："让我们再发现其他的协议——一种新的社会符号关联（远离传统！）"我们总想有一个新的起点，这个新起点不再停留在意识形态、本质论、种族主义或者隐含的民族主义上——这个新起点，既不是有意识，也不是无意识地制造差异或获得价值判断。我们从某些女权主义者的音乐分析中看到一些极端的例子，例如苏珊·麦克拉里最著名的结论，贝多芬是个强奸犯的形象，来自她对贝多芬《第九交响曲》最后乐章的分析概括。如此分析，音乐学的牌就被打乱了，如前面所说，这个游戏是从一个新起点玩起的。然而，它是否根据一个新的规则来操作的？这点还不确定。

的确，女权主义学者揭示了我们音乐文化中数百年之久的女性压迫，也揭示了音乐语境本身固存的父权体制。然而，当有人试图揭露

音乐特性中被隐藏、被拒绝的“女性化”时，我们首先要问，它们的起源是什么？它们仅仅是对于主导的男性文化的黑格尔式的否定？这种否定现在参与到“生成”的辩证中？如果是这样，我们还可以追问，男性文化或这种“存在”的名目源头又在哪里？源自身体的性质吗？是否，正如弗洛伊德所说，这是生理的宿命？如果这是正确的，那么这种否定，势必受到男性文化的本质假定的制约。从男性的身体，人们可以形象性地推断出西方文化中所有的象征性符号。然而，以这样的方式继续，我们永远不会获得超越身体的论断。因此，女性文化只能背负着男性文化，并且仍然会完全地依赖于男性文化（至少，得等到基因工程生产出新的人种）。让我们假设女性文化的特点是女性身体的结果，并且，承认女性的自主权利，就是对父权秩序的压迫要有警觉。由此看来，“进步”将是女性身体符号的衡量标准。但这离女性主义者所提倡的另一重要观点相差很远，即社会现实的“建构”。后者宣称：社会现实的建构是人为的、刻意的制造，而不是“自然”的给予。如果女性曾被压迫，那么，现在该轮到她们来压迫男性了，废除父权文化下所有的已经既定的普遍杰作（如贝多芬的《第九交响曲》）。这一思想与马克思主义不谋而合：既然资产阶级一直压制工人阶级，现在该他们反过来进行“无产阶级专政”了。

因此，女性主义思想是建立在决定性（deterministic），并带有某种狂热的思维方式上的，它认为性别决定着人类。这种说法不可能会轻易地驳回。但与此同时，我们会想起梅洛一庞蒂在《知觉现象学》书中所说的一段：

（性的生活）让男性有了历史，如果男性性别历史为他们生活提供了重要性，那是因为在男性性别生活中，男性影射了他在这个世界的存在方式，即与这世界的时间以及与其他人的联系。性症候存在于所有神经症状的起源，如果人们解读正确，所有的症状都是一种态度，例如，征服的态度或者逃跑的态度……对于人类生命是否建立在性别之上这个问题，只要知道人们是怎样理解“性别”这个术语的。当我们归纳性别这个概念时，当人们把它作为物质和人际交往世界的一种方式时，我们能否在分析最后说，所有的存在都有性别的意义，或者，所有的存在都有其存在意义？在第一个假定中，存在很抽象，指的是有性别的生命……但自从性别生命不再被局限，自从它不再具有分离的功能，不再仅被适当的因果关系定义为一种官能器官，那种所有的存在都被理解为性别的生命的说法，就不再有任何意义。更精确地说，这个命题成为一种同义反复。反过来是否应说，性现象仅仅是我们生活情境的一种普遍影射方式的表达？

梅洛一庞蒂所提到的在人类身体与其符号显现之间的因果关系，不是别的，就是“像似性”。梅洛一庞蒂的警示是相当合理的。人们可以理直气壮地假设：性别化的意义反映出人类存在更普遍的形式，这种意义是自身，是能指，而不完全是所指。

问题是，一旦符号的解放开始作用，符号学便可用于“证明”所有的论断，只要该论断推理给出了令人信服的学术性论述，并有一些社会动机使人们注意到这些所谓的“符号学家”。符号学的危险在于，它的方法是中立的。它们能切实地服务于任何伦理道德和意识形态。至于构建了是“好”或“坏”的意识形态，这类问题不在符号学讨论的范围。因

此，如果符号学想获得一种普遍方法论的地位，那它就不能排除伦理学，这个事实早已被19世纪伟大的符号学家查理·皮尔斯，以及之前的想成为符号学家的人，如弗拉基米尔·索洛维耶夫认识到。一个极好的符号学和新音乐学合并的例证，是马克·韦纳的著作《理查德·瓦格纳和反犹主义的想象力》（*Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination*，1997）。作者基于符号学的品性和具体的逻辑性，用不同的符号扫视了瓦格纳的歌剧，取得了不可否认的成功。他的著作通过考察瓦格纳作品的嗅觉、色彩、姿势、声音和其他符号，开启了瓦格纳符号学研究的新篇章。他甚至顺便讨论了穆索尔斯基《展览会上的图画》中戈登伯格和什米尔耶的曲式分析，指涉了作曲家的"尼伯龙根"。这里涉及"声波符号"（Weiner 1997:144）或"语音模式"（Weiner 1997:146）。而在《帕西法尔》（*Parsifal*）中，嗅觉符号占有显著地位，它挑起强迫性、困境和性的紧迫感（Weiner 1997:229），但在韦纳的理论中，德国人的身体并不是像似—指示符号，而是单纯的隐喻。更有甚者，他声称："瓦格纳的舞台剧中，脚有着象征符号的功能"（Weiner 1997:264）。然而，当他寻找这些符号的所指时，只有一点：反犹主义。故而，在舞台上所有负面的、烦躁不安的人物类型，都用来代表瓦格纳对于犹太人的仇视，以及对种族歧视的具体化。作者指出，这些符号尽管对于19世纪的观众而言有点含蓄，但依然很明显。然而，在20世纪末，我们已经失去了对这些符号的解码能力，因为我们被瓦格纳的音乐天赋所蒙蔽。但也有人提出，是否瓦格纳想要在其所有的主要歌剧中都来影射、鼓吹种族主义、反犹太主义及差异？他为什么不在他的歌剧中公开表达，而仅仅限于在小册子中表达的观点？为什

么这些"固有的"，而据韦纳说是最重要的表意要隐藏起来？瓦格纳不能以其精湛的戏剧专业能力，用艺术符号更有效地展露他自己的意识形态吗?

让我们回到性别角度：是否正如露丝·索莉在她《音乐学与差异》（*Musicology and Difference*，1993）一书序言中提出的，性别最终代表了差异的制造。那么，我们应该发现音乐自身中的身体信息，这种信息可以研究和进一步分析。韦纳的论题是建立在这样一种观点上的，即瓦格纳在舞台上创造的那些形体对于他的同时代人来说，代表了一种直接的意识形态现实，它让这些形体活起来。如果这是正确的，那么，他们是如何在我们时代获得生命力的呢？它们仍然令人着迷。是因为所有瓦格纳歌剧的仰慕者，都是隐含的反犹主义者，有这么简单吗？或者在音乐中的身体层面，比其他音乐符号更为高深并具有决定性？美国的音乐学家经常用克里斯蒂娃方式，即音乐的身份层面符号学。

让我们举另一个没有那么极端的例子：即理查德·塔鲁斯金的著作《定义俄罗斯音乐性》（*Defining Russia Musically*，1997）。值得提醒一下的是，无论任何时候，"符号"这一术语，在他使用时，都出现在音乐的身体语境中。特别当他处理东方主义时，把它作为音乐历史上一种俄国学派的表现，他把符号学摆在显著位置。他把"东方主题"和"东方主义"并置，前者更为中性，后者是"充满意义"的，在这个术语里，我们可以观察到"符号学、意识形态批评、辩论，甚至控诉"（Taruskin 1997:152）。"如果谁把东方风格作为一种符号来讨论，他就必须标明它的参照对象"，因而"让音乐说它自己……以便于让某种符号学观

点浮现”。为了说明，塔鲁斯金考察了一些具有“东方风味”的作品，从格林卡到拉赫曼尼诺夫，以普希金的一首诗（*Ne poy krasavitsa*，《美人，别在我面前歌唱》）为主题的作品。在钢琴伴奏中，塔鲁斯金挑选了“一串既有特征性的符号集群：一串鼓乐低音，一串跟随着装饰音平稳起伏下行的半音阶”。对于塔鲁斯金来说，这个符号群唤起的不仅是东方，还有东方的魅力：柔弱的、被奴役的、被动的。他指出，“切分音本身的起伏，就是象征性的色情，激起柔软的肢体、扭动的躯体、拱起的颈脖”，所有这些符号，他用了俄国古老文学风格中的一个术语——“反”（nega）。这些符号网也能在柴可夫斯基的作品中轻易找到，比如在《罗密欧与朱丽叶》序曲中，塔鲁斯金说表现了“直率的感觉像似性”，特别是“在五度和六度之间有强烈的色彩标出”。当然，从里姆斯基—科萨科夫的《天方夜谭》（*Scheherazade*）到鲍罗丁的《伊戈尔王子》（*Prince Igor*），许多俄国剧目中的古典作品也有类似功能。非常确切的是，鞑靼人舞曲中奴隶女孩的舞蹈也有同样的起伏动机，这与瓦格纳在他“东方”的《帕西法尔》第二幕所使用的动机一样，他用它来描绘卖花女的姿态。然而，吸引我们的是，音乐中的符号时刻与人类身体交融的研究是如此强烈，不是明显的男人和女人的身体，而是普遍性的身体。直观而言，这些看起来很合理，但我们能否基于此直观性，形成一个分析方法呢?

怎样用一种合适的方法来进行音乐身体的符号学研究？一种传统的方法就是研究身体姿势。阿多诺已经尝试用此方法分析瓦格纳，但得到的结论令人失望：姿势不能发展，只能重复。近来很多音乐符号学家，更加关注各种姿势，从吉诺·史蒂芬尼的口音研究到罗伯特·哈顿

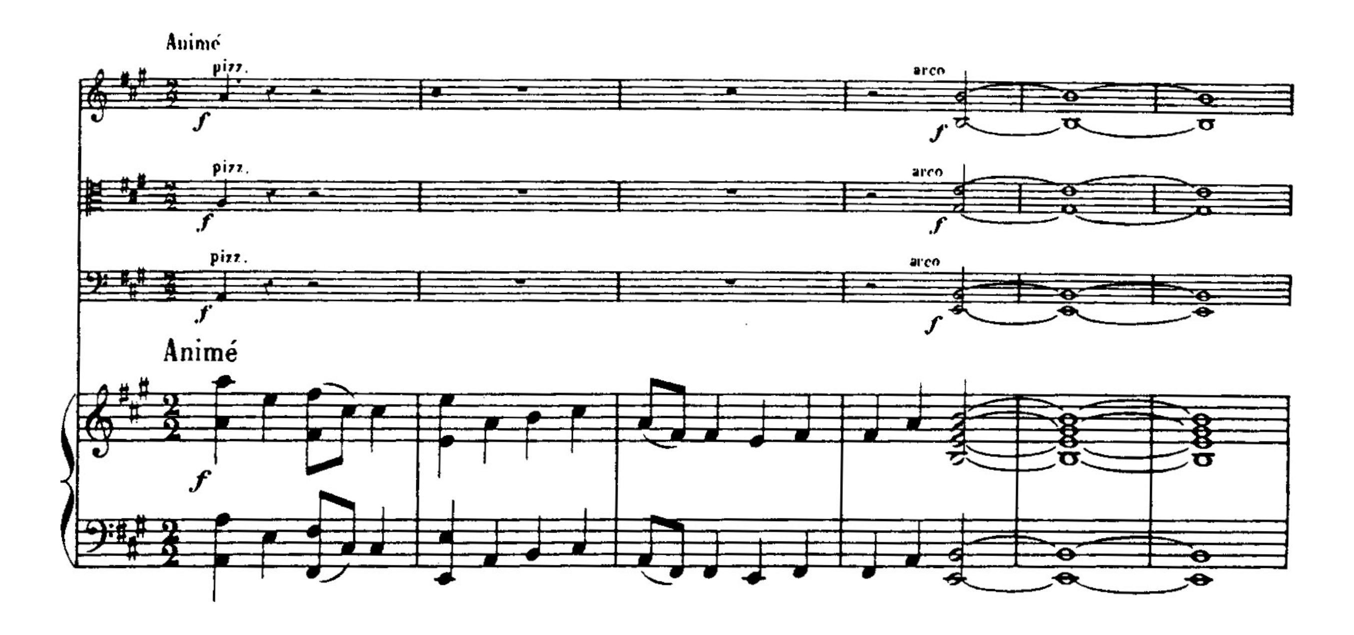
对于古典主义和前浪漫主义风格的探索，正如阿多诺所说，从姿势升华到表达。根据梅洛—庞蒂在讨论“姿势的意义”的著作中提出的一种新的音乐符号理论，他认为身体性可以被建构。对阿多诺来说，梅洛—庞蒂的研究更像一幅草图，画于接受者捕捉到信息语义之前。“一部音乐作品或一幅画，本身并不完整，它们变完整的原因是因为自己创造了观众，也就是说，自己保证了表意的进行”（Merleau-Ponty 1945：209）。依照此观点，人们可以认为，一部音乐作品产生一个隐含意义，然后此隐含意义就与历史情境所决定的意识形态、审美标准，或其他意义相联系。我们是否应该首先审视一下这个层面（女性主义者和传统主义者都适用），也许能达成是什么构建了音乐的身体的共识？最有可能的是，性别分析家会拒绝这种和解的提议，因为他们的观点认为任何事物从一开始起就可以性别化的，之前再没有“较低”水平的意义。这些回应陷入并停留在差异—意识形态的陷阱里，无法看到一个人是怎样通过发展一种稳固的、音乐中身体符号的基础（无论是女性的还是男性的），而找到出路。在这条“很少有人走的路上”，我们可以把乔治·赫伯特·米德的理论作为指南。他把“我”同时作为主体和对象来研究，即同时包含了“主我”（I）和“客我”（me），梅洛—庞蒂以及在他之前的胡塞尔等现象学家的重要成就之一，在于坚定地认为，身体不能作为仅有的主体，相对于对象而出现，甚至一些女性主义家，如西蒙娜·德·波伏娃（1990），区分了“身体体验”和“他者的身体体验”。当他们注意到自己的身体被别人感知时，客体的关系对他们身体的变化至关重要。这是每个音乐家的日常体验：同样的音乐作品，一人演奏和对一小部分听众演奏，感觉的差异性很大。下面我在讨论

音乐的身体时，我不再集中于相对他者的“身体”（也就是“客我”）体验的分析，因为在这种情况下，音乐中的身体也取决于音乐的外部世界，因而也与外部的意识形态联系。我们可以指出，一部音乐作品是一种隐喻性的感受，就像一个“活着的器官”，一种“身体”，要够及这身体“皮肤下”的层次，唯一的方法当然就是表演它。问题是，这种“音乐身体”可以从内部研究吗？

乔治·赫伯特·米德把符号的出现，看成是内部脉动和外部反应之间相互持续作用。他认为交谈中的姿势是一种声音姿势，称之为“有意义的象征”。他不打算把“象征”从抽象意义上理解，与行动分开，相反，一个象征是事先给予反应的一个刺激物，这种反应包含了词语，它用刺激自身的方式给出。如果这种反应，为了更深的行动控制，能依据一种可利用的态度，那么态度与刺激之间的关系就是米德所说的一种“有意义的象征”（Mead 1967:181）。米德提出，我们的思维沿着这些线索推进，可以说是在我们内部，这对他来说就是一种“象征游戏”，我们的态度召唤出一个姿势反应。意义变成一个象征，然后再转变成另一个意义意味着什么？意义本身成为引出另一个反应的刺激。米德的理由是，这种方法保持了交流的持续不断。在姿势领域，反应变成了一种刺激，而对于后者的反应就是一种“意义”。米德对于“意义”的理解方式的最大优点，在于他没有把意义看成是静态的，相反，它是一个持续的过程，进一步说，是内部和外部“交流”过程。由此，我们可以区分符号的三个不同阶段：（1）刺激和反应阶段，即前符号；（2）行动符号；（3）后符号。前符号是“刺激”或姿势，用于产生第二层符号（行动符号），它是对“最初”姿势的“反应”（它们是否真实存在无关紧

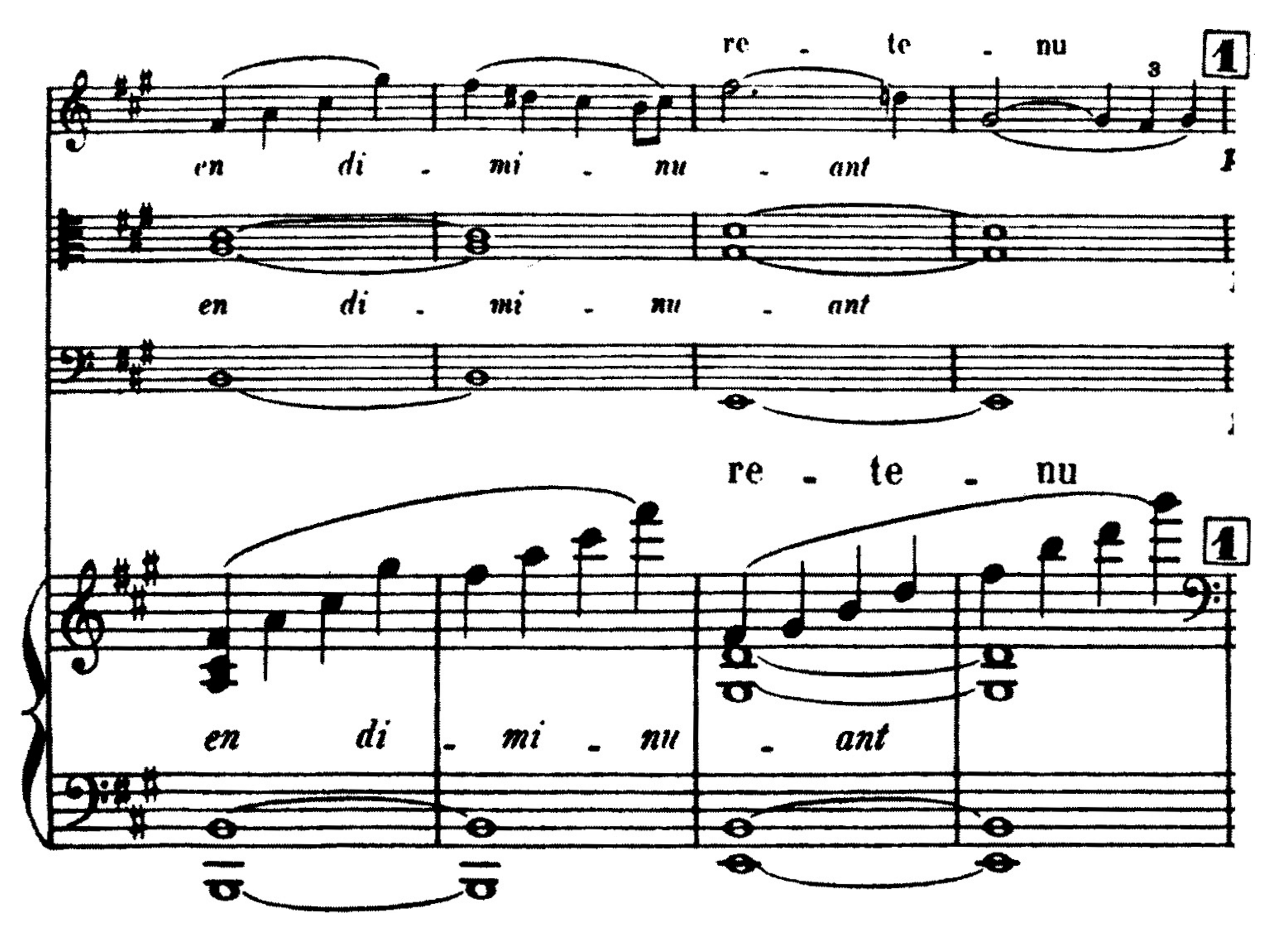
要）。进一步说，它们成为它们唤起的符号的“刺激源”。跟着的后符号，可能也存在于虚拟中，存在于接受者的脑海里；或它们可能是具体的、物化的新符号。而后者在传统定义被称为“解释项”（interpretants），前符号可称之为“言述项”（enunciants）。在音乐作品里，往往用肯定与否定的交替姿势，用“内部对话”的方式来进行。在音乐中，姿势有它们的“归宿”。

我将应用这简单的模型去分析一一部作品，该作品用鲜活而生动的姿势，不停地对先前建立的音乐形式提出质疑。它就是肖松的《钢琴四重奏》这部作品，在音乐的身体符号层面，颠覆了日耳曼式的形式霸权，或者“父权”秩序。认识到这一点很重要，人们仅仅需要将肖松的作品和加布里埃尔·福雷的《钢琴四重奏》作一下对比就可看出，福雷的作品惯常织体令人愉悦，但其作品的形式轮廓，却没有肖松作品所谓的极端的个人主义。这一点从肖松《钢琴四重奏》的开始姿势中就可以看清（谱例12）。它的奏鸣曲第一乐章充满了地中海的活力，清晰的节奏特征非常适合“阳刚”的开始。



谱例12　肖松的《A大调钢琴四重奏》，Op.30 开始

然而，四到八小节线周期形式马上遭到质疑，节奏的不对称，到二十七小节时，我们开开始怀疑：我们置身在哪个世纪？哪个国度？这些信息中的真正的音乐情境是什么？当带着印象主义风味的第九和弦响起时，我们就明白了（谱例13）。



谱例13　肖松的《A大调钢琴四重奏》，Op.30第27—30小节

这样的开始在其清晰的形式中，看起来如此天真乐观，以至于人们后来才注意到这个符号，感觉上像皮尔斯意义上的第一性，至少是一个在法国音乐中的前符号：它与塞萨尔·弗兰克的《序曲，众赞歌与

赋格》（*Prélude, chorale et fugue*）有着同样的音乐动机。但这个前符号甚至有它更早的前符号：即瓦格纳的《帕西法尔》圣杯场景中的钟声动机。在肖松四重奏中，开始部分当初看起来是纯粹的男性气质，一段重要的音乐的纯真的身体符号，现在看起来是一个更为深刻的、内在的、心理的复杂性的，对众赞歌动机的模仿。因此，他者性使看起来纯粹的身体姿势有了生命感。反过来看，这样的符号引导我们进入他者的领域，伴随着《帕西法尔》的召唤，从高卢精神到日耳曼精神。这个过程也向其他方向行进。之后，主要动机不仅在重复中再现，而且在作品结束时返回。最初，瓦格纳似乎是让主要动机从第一乐章返回，并将其分散在一个很长的发展过程中，接着，作为一个惊奇，在整部作品的心理和紧张高潮处，它却让位于第二乐章的主题，此行进被描述为向下超越和向上超越，这是哲学家让·瓦尔的术语。但这些救赎的主题没有持续到最后。开始大胆的姿势再次重现，现在伴随着如歌的旋律，在低音部分结合提前进入，在作品中以一种势不可挡的和解终止所有之前的姿势。对话不再持续，音乐停止了时间。他者变成了"类似"。这种叙述技巧和日耳曼式的主题结构相差很远，日耳曼式的主题结构在音乐中创造"伟大性"。肖松常常使流动的姿势停止，以创造一种永恒的感受，这种"你真美啊，请停一停"，通过一系列不会有结构紧张，而仅突出和谐色彩的第七属音和第九和弦，这个过程常常被形容为非常"法国式"。

我更深入的计划是想进行一种"无符号的符号学"研究，我试图回答这样一个问题：当以前明确的符号学理论都被遗忘时，符号学还剩下什么？在认识论意义上，我把所有音乐符号学理论分为两个部分。第

一部分从属于所有音乐的规则和语法开始，因此，它着重于音乐的表层。这种观点认为，在理论家形成规则之前，什么都不存在；结果是：规则一旦停止起作用，什么也没有留下。这种类型的符号学，是作为一种哲学的"分类"而不是一种分类系统，我称之为"古典"的符号学。在此问题上，我受到了塔鲁斯金对文明和文化，美丽与深刻性这两对概念的区分的启发（Taruskin 1997:257）。这种二分法甚至也不可思议地适合科学领域，我自己的"存在符号学"理论（2001），加以必要的变更（mutatis mutandis），也能以十分相似的术语来定义。塔鲁斯金论道：

另一个主要想法……一方面包括对于美的激进的二分法，深刻性/力量，清高/严肃/权利——总而言之，伟大性；另一方面，是民族性的区分。因此，最好把我们的运作术语用德文说出来，崇高（des Erhabene）等等，这些越界激发出一种固执的忠诚——从德国民族观点看是一种过时的叛国式的忠诚——对启蒙主义的意识形态的忠诚，也就是对文明的意识形态的忠诚，也即是说对讨厌的法国的意识形态的忠诚……"（Taruskin 1997:261）

塔鲁斯金继续往下说：

浪漫主义的音乐话语，在我们回顾时看作现代主义的时期，达到了最大化的表现，我们至今讨论的二分式……采用了更极端的形式。以前表现为各民族流派之间的对立，或者美的修养和庄严的修养之间的对立，或者在艺术享受与沉思之间对立，或者在审美快感与超凡脱俗之间的对立，或者启蒙话语和超验话语之间的对立，或实用与自律

之间，或守旧与原创之间，社会和谐和社会异化，歌剧与交响乐之间，混杂与整体之间，旋律与动机之间的对位——这一切最终都归结为大而化之的雅俗对立，甚至更大而化之地、粗暴地变成了艺术与娱乐的对立（Taruskin 1997:265）。

塔鲁斯金的描述也适用20世纪的符号学理论，它们很多地方继承了古典主义者和浪漫主义者的二分法。20世纪末，二分法已经变得浅薄、庸俗，仅仅体现为一种后现代主义娱乐消遣的符号学形式。浪漫主义的传统也有在符号学上衰退的时候，它导致了极端的内敛化、唯我论倾向，变得远离了社会语境和伦理道德。我们可以从黑格尔到克尔凯郭尔到皮尔斯，继续到索洛维耶夫、巴赫金、洛特曼、列维—斯特劳斯、格雷马斯，追溯浪漫主义的线索。对照而言，“古典主义者”这条线是沿着盎格鲁—撒克逊哲学分析的逻辑经验主义而下传。

有一种观点认为，在理论规律形成之前，没有任何东西存在，与此正成对比的是另一种观点，即所有的符号都存在于一个秩序的基础上，在学者开始工作之前就存在，在他们结束工作以后也存在。这种符号哲学方法体现在三个方面：（1）作为一种过程，也就是假定没有考虑到时间、地点、对象（角色）时，符号就不能被定义。（2）它也把意义看做是内在的，就像米德和梅洛—庞蒂的分析；也就是意义是在一种给定的体系或生物体内部产生的，而不是从外而来，就如肖松四重奏的结束部分，和解主题不是来源于外部世界，如“天降神灵”那样，而是来自作品的内部材料。（3）意义先于理论存在，也强调了内容、所指，然而，它可以是非语言的，“不可言喻”，仅仅依靠类似于身

体性的体验而表达。这后一种音乐符号学，我在上文中既有同意、也有不同意地论述过，关涉当前所谓的“新音乐学”的某些理论成就。

第六章

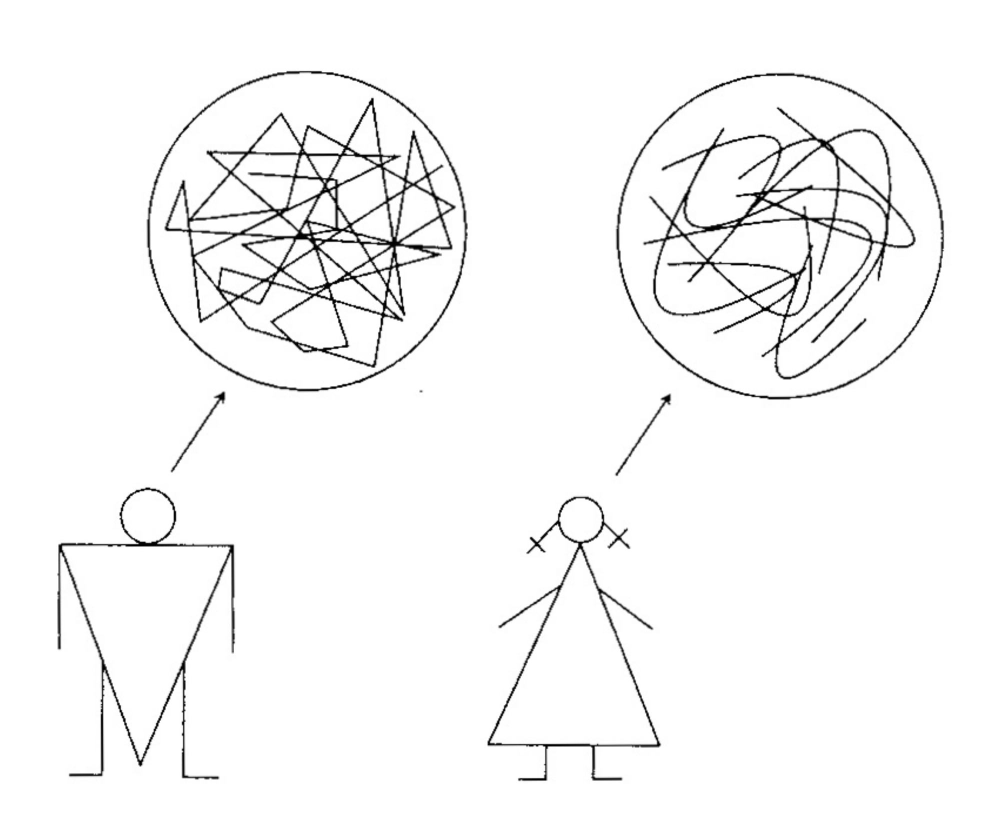
肖邦音乐的身体性与超越性

继续我们关于身体性的讨论，这一章我将从两个维度来考察肖邦。肖邦的音乐不仅具有身体的关联性，而且更具有精神和哲理性，总而言之，这是一种超越现象。有人马上会补充道：性别化的身体并不是表现音乐身体意义的唯一渠道。但是“身体”这个词汇往往会让人马上联想到性别研究。超越性的先验主义，即使不是康德主义式的，也至少接近于“存在主义”式的。在这里，我的目的是为了说明身体和超越在本质上都是符号，而这些符号将对于由此现象而引出的各种质疑，提供强有力的解释。

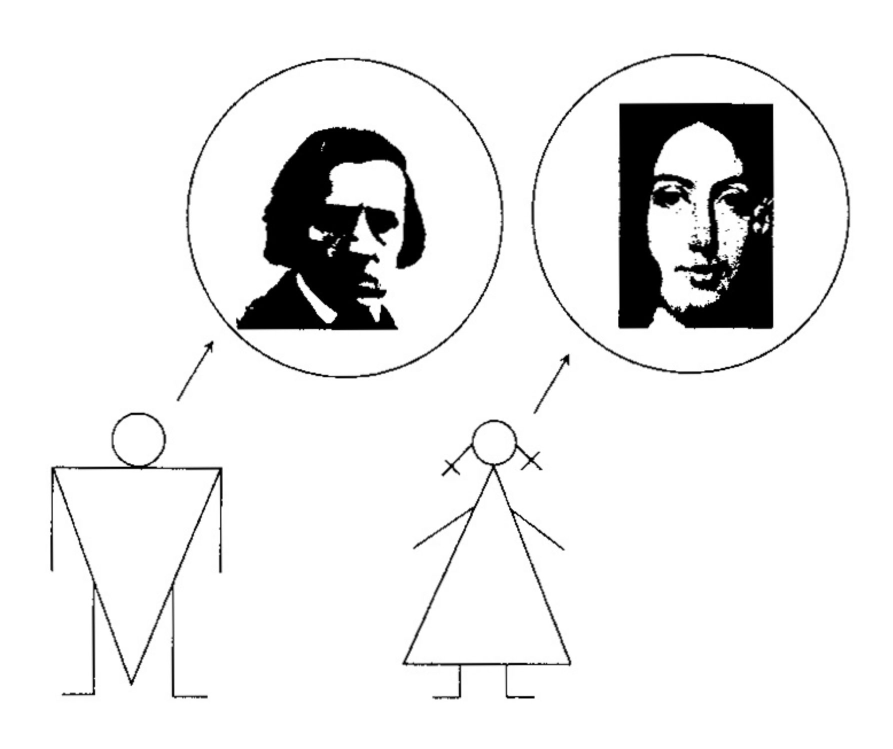
传统上的音乐美学家分为两派，一派认为音乐可以再现外部世界，而另一派则否认音乐具有如此功能（从爱德华·汉斯立克到罗杰·斯克鲁顿都持此观点）。根据这种划分，肖邦很难被看作是一位“表现派”的作曲家，因为他常常被认为是一位无标题音乐的作曲家，与之形成对比的是标题音乐的倡导者李斯特。甚至有些人说，肖邦是一位很有风格的古典主义音乐家，一点儿也不像浪漫主义的作曲家。

争议的声音仍然不绝于耳。正如拉尔森（Gunnar Larsson 1986）所质疑的：难道《威尼斯船歌》（*barcarolle*）不是音乐中水的意象吗？难道肖邦的《叙事曲》不正是密茨凯维奇诗歌的音乐比喻吗？难道进行曲、奔腾律、小夜曲、众赞歌、（波洛涅兹舞中的）军乐符号等等，所有这些不都与19世纪社会生活的习俗，或者与梦和潜意识冲动紧密相关吗？此外，这些音乐的内涵往往具有一种身体的依据：《威尼斯船歌》是以划船的固定音型节奏为基础（体力劳动的节奏）

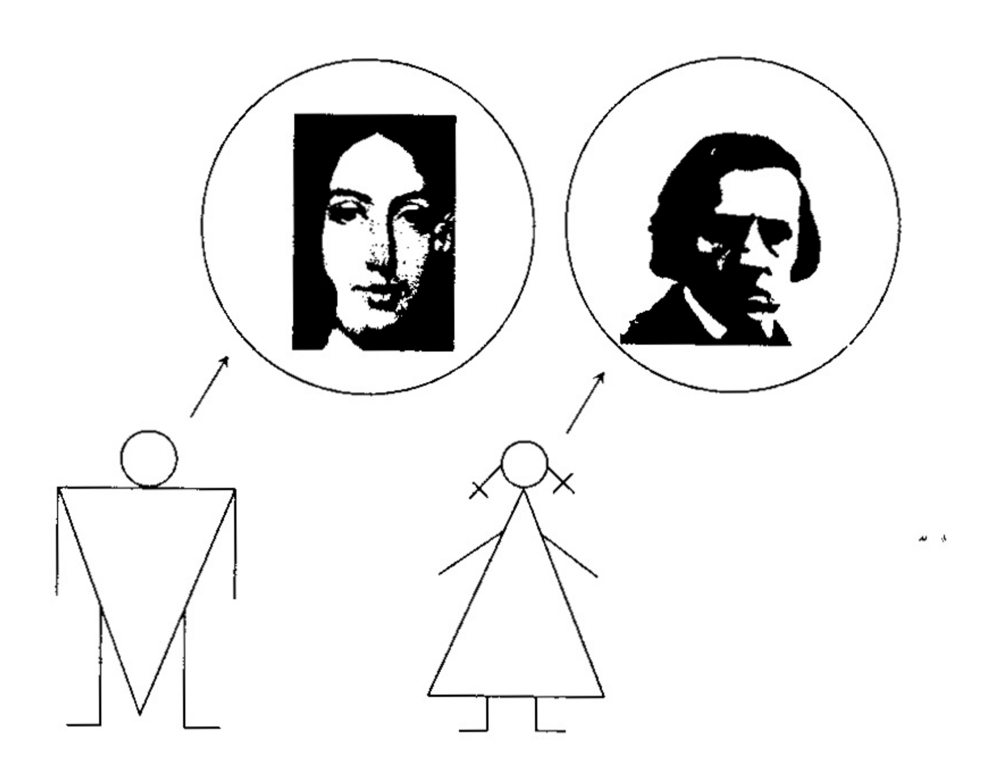
（Bücher 1909）。小夜曲舒缓的节奏源于梦境中放松的身体，正如克里斯蒂娃所提出的那样（下文将对此做更多解释）。反过来，波洛涅兹舞反映出鲜明的男性气质。请听肖邦的《升F小调波兰舞曲》中鼓的振动与狂热的旋律。这种乐曲典型的极端显著的节奏是如此突出，它已经跨越了社会约定的限制。至于超越性的寓意，肖邦一直被视为代表了一种浪漫主义的伤感。然而，让我们回想一下尼采在其反瓦格纳期间所说的，他认为肖邦的音乐"既积极，又消极"（heiter und tief）。因此，在更仔细的审视下，这些定型的观点瓦解了。



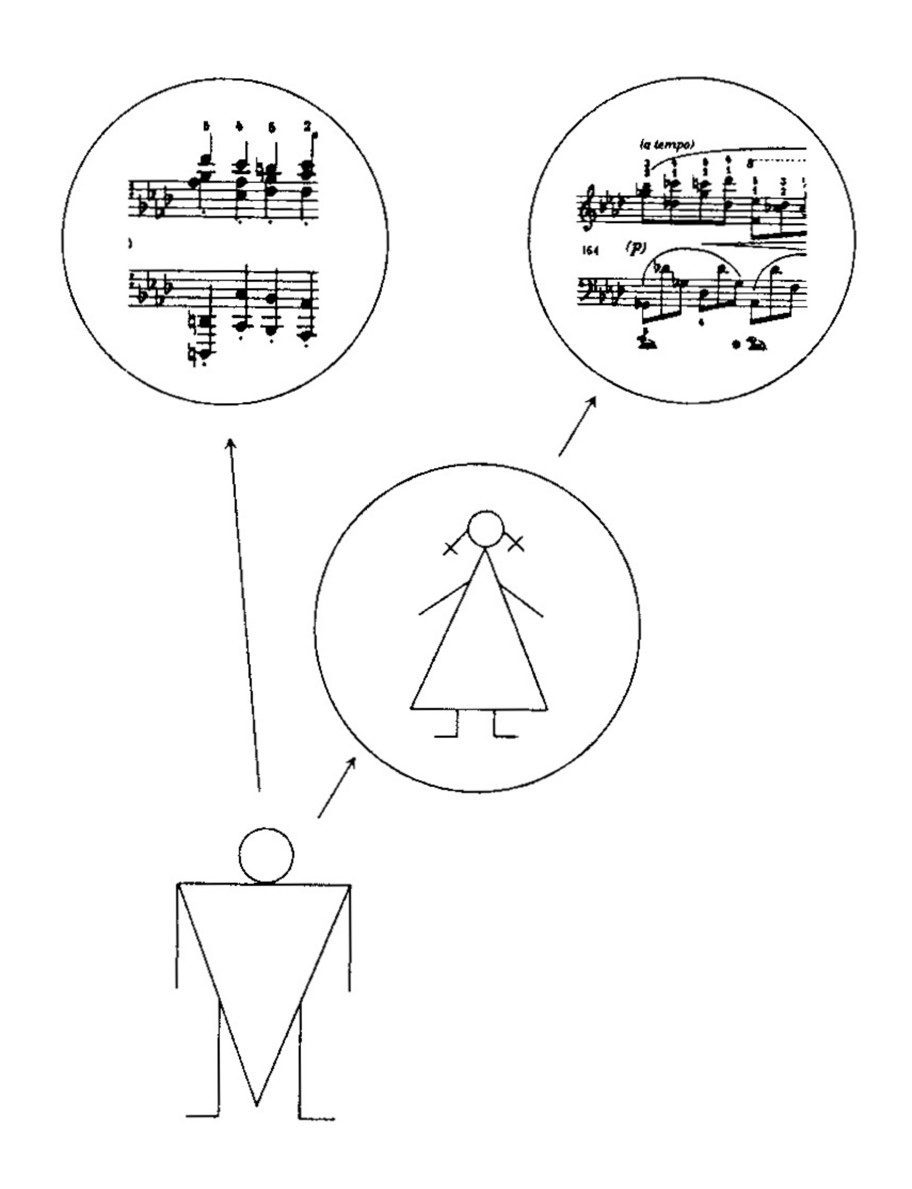
图表9a　男性与女性身体产生像似符号



图表9b　肖邦与乔治·桑产生像似符号



图表9c　肖邦和乔治·桑产生指示符号，分别关于桑和肖邦



图表9d　肖邦和乔治·桑在肖邦的F小调幻想曲中代表的规约符号

说肖邦是典型的富有柔和气质的作曲家，这意义不大。但玛西亚·西特隆在她的著作《性别与音乐准则》（*Gender and the Musical Canon*）中把肖邦与女性音乐的典型联系起来，“19世纪早期是一个多种音乐性别气质共现的时期：贝多芬音乐具有男性豪放气质，肖邦音乐具有女性柔美气质。我们可以认为，18世纪晚期，贝多芬具有阳刚风格

的音乐替代了具有意大利抒情性的莫扎特音乐。19世纪三四十年代，法国文化中的女性式的优雅影响了肖邦的许多音乐”（Citron 1993:163）。西特隆列出了女性美学的多种品质，其中之一就是行进的魔力：一种直觉的、古怪的方式，与结构和技巧相比，对幻想和实验性更为强调。另外一种“女性”品质即抒情性，它使人不禁联想起沙龙这种女性环境氛围中的音乐：它有着很长的旋律线及横向的连通性。西特隆尽最大可能去证明这种分类是多么的随意，但不可否认的是它们常在关于肖邦的描写中得到呼应。例如，行进的魔力——当然是肖邦音乐的一个特点，但这也适用于与之相对的具有男性气质之美的贝多芬——依据了浪漫主义文化背景知识；也就是歌德的观点，艺术就是对一个有机体生长过程的模仿，它因此也提供了一个基本的审美享受与价值观念。例如，《叙事曲》中的音乐的叙述方式的呈现，毫无疑问体现了这种有机性——也不一定是令肖邦的音乐只具有女性气质的东西。有机性远非严格的女性气质，而是整个西方文化中的基本内容，也是19世纪思想中的一种共享价值。

正如我们上一章所指出的，音乐之类象征性再现之身体意义的性别关系，理论化的依据不可靠，至少可以说，没有理论能够说明已创造出的音乐符号是如何反映身体的。简单来说，如果男性或者女性的身体通过某种符号创造、再现、表达自己，那么这些符号关系的本质是什么？用皮尔斯的符号理论来说，这些是“像似符号”、“指示符号”和“规约符号”吗？

第一节
身体性符号是像似符号吗？

男性和女性身体某些品质，或多或少地能直接地被它们合适的符号像似性地再现吗？举例来说，军乐节奏和信号，奔腾律是约定俗成的男性气质吗？当肖邦运用这样的材料时，是否意味着就是他的男性身体在对我们"说话"？罗兰·巴尔特（1986）在论述舒曼的著名文章中作出类似的推断，说在"拉歇"（*Rasch*）的韵律中，以它的特殊的身体主题（somathemes），舒曼的身体开始对我们说话。与巴尔特的观点一样，这里也引发了很多问题。在这种情况下，能确定只是肖邦在说话，而不是社会约定、军乐主题音乐在说话吗？这样的信号总是男性特征的吗？这让我们不禁想起，瓦格纳的《女武神》（*Walkürenritt*）中正是用这种节奏描绘出女性身体。因此，性别化的身体是像似符号这个观念，显然是错误的。何况，每一位女性都具有一些男性品质，同样，每一位男性也具有一定的女性品质。

像跳舞、划船节奏这样的身体符号反映了社会环境的音乐主题，这在肖邦的作品里十分普遍。毫无疑问，肖邦对这些经典的主题有着清醒的认识，比如军号、狩猎号、舞曲、狂飙、潇洒风格、熟知风格、感伤主义等等，他将它们丰富地运用到音乐中（Ratner 1980）。某种意义上，肖邦音乐中的身体通常是规范的社会化的身体，具有风格性的约束——他也常常想努力超越。这是一种方式，他的音乐作品到了我们研究的另一个范畴——超越性的王国。肖邦往往想超越这些传统符号，有时与它们保持明显的距离，在《波兰狂想曲》（*Polonaise-Fantasy*）中，我们看到，波洛涅兹舞传统的记号模糊化了。其他时候，

肖邦会扩展甚至夸张约定俗成的符号，将它们转变成另一种符号。辩证地说，一种新的特征往往通过对传统身体符号的不断重复而展现。例如，他的B小调奏鸣曲最后乐章中的"民谣"节奏，他就用了三次，这个具有很多田园品质的舞者形象，转向一段狂热的、热情的、迷人的行进，把言述的主体，往往还把言述方式都置于它的力量下，这两者都被带到狂喜状态。另一种情况则是他的《练习曲》中重复的、循循诱导者的形象，在肖邦的乐曲中，这些曲子超出惯常的练习的形象。它们超出了练习曲类的品质，获得了一种新的、意外的意义，以此达到了超越的境界。

第二节
身体性符号是指示符号吗?

指示符号基于一种关联性（就像烟是火的指示符号一样）。对音乐来说，它直接来源于作曲家或演奏者，作为其身体或情感的状态符号发出来的。同样，它们也可以直接影响听众对音乐信息的接受，在这一点上，也就是雅各布逊所说的交流的意动性。这个可能性的身体范畴，不仅引导我们思考言说方式（utterance）自身，同时也让我们思考整个言说过程，值得我们重视。当我们用这种方式去解释身体时，我们应该将音乐的表演行动与听众的接受结合起来思考。肖邦式的身体性能够由此表达出来吗?

让我们首先做一个重要的理论上的区分：当我们说"肖邦式的身体性"时，这到底指的是什么？是把肖邦看成一个物质性的、生物性的个人吗？还是把他作为一个声音发出的主体？如果把肖邦看成是音乐创

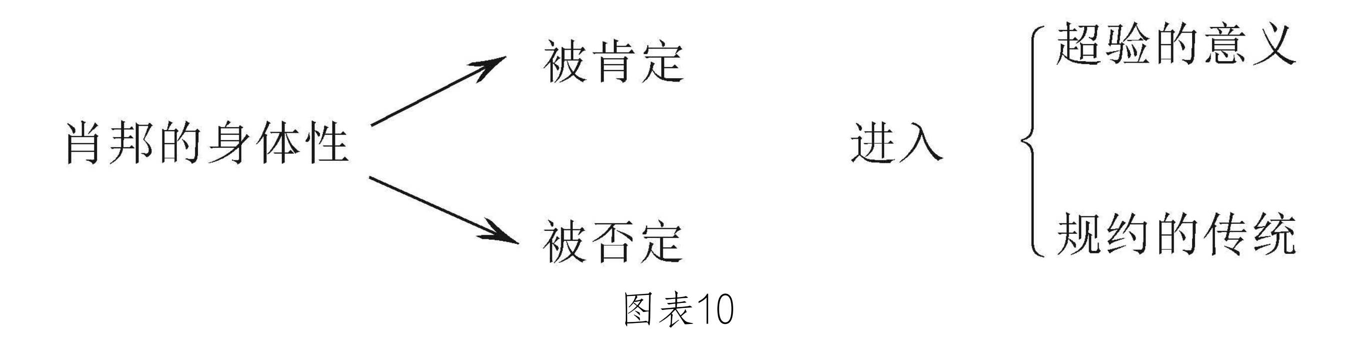
作的主体，那么这意味着两种进一步的区分：作为作曲家的肖邦和作为钢琴家的肖邦。我们不能低估后者，在埃格尔丁格的研究中，有大量的关于肖邦作为钢琴家或钢琴老师的研究。它们确凿地代表了“言说”或者“言述”音乐的行为。除了把“肖邦式的身体”理解成一个有血有肉的个体，以及一个作曲家或钢琴师之外，我们还有第三种分类。也就是说，上述两种或三种的身体性符号处在言说**之内**。肖邦将他的身体性符号留给了音乐作品自身，正如下面我们将要详细阐述的，因而肖邦的身体性由其音乐文本体现。例如，众所周知，他创作的那些我们熟悉的作品，都是他自己容易演奏的，这些也是最适合他作为一个钢琴家的才能的作品。然而，甚至在这里，作为一个演奏者的他的指示符号不一定总是只反映出他的个人身体性。他的作品旋律和声音姿势的互文性是如何体现的？同样是在著名的《波兰幻想曲》中，一个神秘的渐强音出现在一个分开的八度中的两个音符之间，这个渐强音只能被演唱的声音所呈现。

因此，这样的身体意义，并不仅仅是肖邦作为一个器乐演奏者的反映，也反映了他对他那个年代理想的美声的想象。身体性符号的第三种分类可以是身体的象征，也就是说，身体完全作为一个完整的文化实体，就像修辞学中演讲者的身体，或者在肖邦的玛祖卡和波洛涅兹舞中体现的19世纪的生活，比如舞会、节日等社会情境的身体表达一样。当我们面对肖邦音乐中的这些符号时，我们一点儿也没有将它们与肖邦个人的、身体的存在联系在一起，因为在这里，身体只是作为一种身体性的技巧。也许，我们会得出这样的结论：身体是个极其复杂的东西，这不仅仅对肖邦而言，对所有音乐都是如此。关于身

体，克里斯蒂娃谈到了前语言富有活力的节奏、姿势、表达和脉冲起伏的“符号域”，她追随柏拉图的思想，把这些在她看来建构了“意义”的领域，称之为“子宫间”（khora）。“子宫间”代表了意识的原始状态，这在我们童年时期有着突出的表现，到后来也会出现在我们心理发展过程中，虽然我们已进入“象征秩序”（symbolic order）的社会情境。这秩序意味着语言的进入，也意味着所有的社会规范进入我们的存在。从性别角度来说，这也是父权社会时期，因为根据克里斯蒂娃的观点，在孩子的成长过程中，象征秩序是通过父亲获得的。在这种认识框架下，“符号”成了由不确定的非词语意义构成的巨大领域，这些意义呈现出最纯粹的活力形式。就如库尔特在他的《音乐心理学》（*Musikpsychologie*）中所说，其音乐对照物是音乐的激情冲动。正如前面所提到的，对库尔特来说，这种内在的紧张，而不是声音的显现，是真实的音乐运动。这确实也是意义过程中的身体的领域。因此，象征秩序的叠加，代表了对纯粹身体现实的一种否定，因为社会规范和约束凌驾其上。对于克里斯蒂娃来说，这种没有象征秩序的子宫间境界至关重要。象征秩序只是冰山一角，“真实”的意义仅仅出现在子宫间的、非社会化的身体与社会常规分离之时。

不管我们怎样理解音乐中的“身体”，在肖邦的音乐中，它总是通过钢琴及其使用而出现的。在肖邦的作品中，我们感受到身体的呈现，它与海因里希·贝塞勒的说法“游戏音型”（playing-figures）很相似。这些音型明显地不同于嗓音风格，是纯粹的乐器性的，甚至是惯用的某种乐器，尤其是钢琴和小提琴。例如，有些作品在钢琴上演奏重复很容易，并且它们统一的节奏常能形成序列，这样的游戏音型常常出现

在《平均律钢琴曲集》的前奏曲中，在那里，音乐的逻辑比后面的赋格曲更具有即兴感。在浪漫主义音乐中，即兴往往出现在旋律的伴奏中（贝塞勒举了一个肖邦《升F小调第八前奏曲》的例子）。在肖邦的许多练习曲中，仅仅靠游戏音型就能建构作品的主要思想。



图表10

本书迄今提到的所有理论，都可证明适用于有关肖邦的身体性研究，正如上文所说，身体性在他的音乐中，总是作为"社会化"的、常规化的、驯化了的实体出现。不同的是，在肖邦的音乐中，它也意味着表层或者"子宫间"的身体的突破，它在社会化的、常规化的身体性被拒斥时出现。在音乐中这意味着表层的主题逻辑崩溃，也意味着其他音乐语法模式崩溃，正常的调性逻辑让位于其他东西。

在此，从音乐角度来说，我们仍会遇到肖邦音乐的古典风格和浪漫风格问题。根据吉多·阿德勒的定义（见第二章第一节），我们可以认为，古典主义风格看起来是若干部分和子部分构成的连贯体，以一种比如周期性乐段的平衡方式，用一种控制和简约手段，以及一种保守的言述方式，反对过度，反对超越某些美的界限。古典主义风格对于阿德勒来说是一种"完美的风格"，因为在这种风格中，所有的构成因素都彰显了艺术的完美，也就是说，内容与形式一体。

肖邦音乐中古典风格非常明显，但他作品中同样明显地体现出浪漫主义风格。正如阿德勒所说，“肖邦的作品在试图混合所有形式，反对所有严格的古典艺术形式的准则，追求不规则性、缺少规则，偏爱色彩和绘画音调……倾向于标题。”根据这些标准，我们可以顺理成章地将肖邦归入“浪漫主义风格”，尽管在标题音乐方面会有好多疑问，也有可能被叙事学观点所置换。

如果联系朱莉娅·克里斯蒂娃的“子宫间”和象征秩序的观点，我们会发现阿德勒的理论在当前语境中变得很有意思。以我们的观点来看，音乐中的“子宫间”是身体场域，而象征秩序是从风格规范和约束方面来谈论的。某种意义上，“子宫间”代表了对身体的接受与肯定，而象征秩序作为对身体的压制，实际上是对父权秩序的肯定，女性主义将其与音乐准则联系在一起。然而我们也应该记住并意识到，音乐的身体性。也可以一个驯化的形式出现，作为常规化的特殊习俗和主题，说肖邦音乐接受了这些规范便意味着，在他的音乐中，他也用身体方式的伪装，接受了象征秩序。如果我们认为，在音乐中最独特的、最重要的时刻超越了语言规范，那么克里斯蒂娃的子宫间身体被肯定的时刻，也就是象征性的身体逻辑消失、被活力与紧张的逻辑所取代的时刻。这也许才是真正的“肖邦”。当然，没有一个人敢声称他找到了“真正的肖邦”。但是，与达尔豪斯对比，人们更愿意去体验音乐中的“此刻场”的审美活动（ästhetische Gegenwärtigkeit），而不愿去参加一个仅仅听取19世纪的生活记录片断的音乐会。音乐提供了直接对我们说话的时刻，我相信这就是肖邦的“子宫间”身体性，使他的音乐让我们百听不厌。正如马塞尔·普鲁斯特所说，“每个音乐家都在寻找他的失

乐园，有时找到了，有时只是接近，而有时根本无法抵达，只有将自己的情感和这个失乐园联系在一起时，音乐才会真正地打动我们”。这话很适合肖邦，在他的练习曲第10号E大调中最美时，他会叹息说：哦，我的故乡！（Eigeldinger 1979:105）。作曲家在音乐中既能接受也能拒绝他们的身体。

为了在肖邦的音乐中寻找身体的对应物，亦即超越的时刻，或者**存在**的意义——可以运用我的一种存在主义符号学模式。肖邦的身体是以他的主体性音乐的哲学性出现。从逻辑学的角度来看，这种身体既可以否认（否定的），也可以是肯定（可接受的）。近年来，许多女性主义研究开始讨论另一个课题，即女作曲家怎样被迫否认她们的身体及其特殊的符号意义，因为占统治地位的音乐准则迫使她们沉默。这里存在着这样一个预设的论断：这些女性作曲家如果能够追随自己身体的灵感自由地创作，最终将创作出与她们的笔下不同的音乐符号来。如果这是个假设的话，这话也适用于描述肖邦。我们可以说，由于受到音乐类型风格的限制，肖邦在其音乐中，让父权秩序、音乐准则迫使他否认他真实的音乐“身体性”。在另一类，事实上也更为常见的情况，他在音乐中肯定他的真实的身体，并通过表现其身体，达到一个超越的时刻，由此带领我们超越了主题、流派以及传统形式的肤浅。关于肖邦的超越规则，已经有很多的论述，这里再次描述如下：

无论肯定或否定“子宫间”身体，原始的身体实现了一个超越行动。身体的肯定，在某种意义上，隐藏的能指是对“社会身体”的抵抗，对“子宫间”身体的否定，意味着对社会身体的规范的臣服。因此，当原始的、远古的身体——一种无性别状态（Kallberg 1996）——被肯定，此

时，音乐正常的句法—逻辑顺序被打断，创造性的个体性进入，这是超越社会规范的时刻。但这种身体性被否定时，也正是音乐保持在语言层面、流派和风格规则的时刻。然而，这些行为在言述的辩证关系中相互需要。在文本层面上，对音乐自身而言，这具体意味着什么？逻辑顺序的破裂也表现为变异（estrangement），或者俄国形式主义所称的“陌生化”（ostranenie）。此时，它与我们从给定的符码得到的期望相矛盾。在肖邦的音乐中，作品不同于标题相当普遍，在一段小夜曲或者玛祖卡中，突然插入一段波洛涅兹舞曲——不是字面上的小夜曲和玛祖卡，而仅仅是这些类型模糊的引用。或者在那里插入一段叙事曲，来干扰波洛涅兹舞这种熟悉的风格的发展。赞美曲会在诙谐曲中出现，在小夜曲中也会有狂飙乐段，等等。这种陌生化形式有悖于我们的期待，这不仅是肖邦后期作品的特征，在其早期作品中就已见端倪。从身体角度而言，社会身体意义在此被否认，并被个人化的“子宫间”品性所代替。

“陌生化”往往还与19世纪文化有趣的另一方面有关，尽管这和肖邦没有关系，这就是浪漫主义的反讽。反讽不是幽默、滑稽甚至可笑——肖邦一直是个太“经典”的作曲家，而不适合用这些词汇。但浪漫主义的反讽哲学原则也可以运用在这里。在超越行为中，艺术家们会陷入一种与创造永恒、与历史无关的时刻，之后他们返回到他们各自的此在（Dasein）世界，但现在这个世界看起来完全不同。曾经认为很重要的东西，现在都变得无足轻重、缺乏生机、短暂而毫无价值。克尔凯郭尔把浪漫主义的反讽看做是一种对生活的态度，源于超越行为。人永远向往超越，当日常生活突然被超越的感觉照亮，它可能显

得十分可笑。对于克尔凯郭尔来说，也如同人们所认为的那样，“存在”不是那么容易的，事实上，它是一个艰巨的任务，以克尔凯郭尔的方式，肖邦在他的音乐中也有志于实现“存在主义”，他总是在努力超越音乐主题中的社会身体，以便达到独立的“子宫间”身体。乔治·桑在为塞南古的《奥伯曼》（*Obermann*）一书写的序言中，在讨论从维特到勒内再到奥伯曼这些典型的浪漫主义英雄时，从社会学的角度，解释了浪漫主义反讽。按照乔治·桑的观点，这些沦入他们个人苦难的英雄，实际上无力行动，无力选择，无力生存于社会：“这儿还有一种大家还不曾意识到的灾难，那就是无力的享受，热情耗尽。”乔治·桑认为，这类灾难应归因于文明与社会。以现代观点来看，这些英雄还停留在原始的、“子宫间”场域里，被象征秩序压制。他们不能将其个人富有活力的身体转化成约定的社会化的身体表达，这归因于父权秩序建立的准则。肖邦的浪漫主义反讽既包含了克尔凯郭尔式的从超越高度俯视现实社会的观点，也包含了乔治·桑所认为的无力为社会身体场域所接受。

这些反思把我们带入了超越性主体（transcendental subject）观点。借此我想说明，在上文所提到的各种“肖邦式的身体”背后，有一个超越性主体在支撑，这使同样的主体有可能用两种有时或许是矛盾的方式表达自身：既用浪漫主义反讽的陌生化，又作为一种积极的主体传达自己的信息。肖邦音乐中这些“身体”的复杂游戏及其变体，以及某些作品从物质世界到精神世界真正的浪漫史游历，几乎迫使我们假定一种肖邦式的超越性主体的存在，后者是把这个主体的所有言说方法连贯在一起所需的方法论结构。

不同类型的音乐有不同类型的主体，梅杜谢夫斯基（Viatcheslaw Medushewski 1989）至少识别出七种不同的音乐主体：（1）精神主体“我”（I，We），如复调音乐中的隐藏主体；（2）内心独白中冥想的主体，如贝多芬音乐中的类似宣叙调的乐段；（3）狂喜—肌肉运动主体“我”，出现在富有活力的舞曲中；（4）抒情主体，如比才的《采珠人二重唱》（*Pêcheurs de perles*）；（5）吟诵者，如巴赫C小调变奏曲的开始；（6）叙述者，如肖邦的《叙事曲》；（7）角色“他”，如清晰的标题音乐叙述情境的投射。肖邦音乐中所有这些“主体”都会出现，并且每一种都有它自己的说话方式，都有它自己的吸引人的言说方式。

第三节
分析

让我们一起来检查这个超越性主体不同的“言说”方式。我在这里所采用的方法，与罗兰·巴尔特在S/Z（1980）中研究巴尔扎克短篇小说的方法相似，也很接近巴尔特把巴尔扎克的文本解析成义素（lexemes）的方法，[8] 我将从各种“言说”（utterances）来分析肖邦的音乐，“言说”指定一个单位长度，可以从一小节到整个乐句，一个乐章，甚至整部乐曲。音乐的言说长度并不重要，一个节拍、一个乐句、一个乐段，甚至是整部乐曲。音乐的言说长度是不重要的，有时作曲家会通过延长乐句发出某种信息，也有一些时候，它即刻，瞬间就完成。

言说并不是都与特定的某种音乐参素相联系，有时它只涉及一个音乐元素，如只有旋律，或者，有时又会包括几个甚至全部的音乐参

素：旋律、节奏、音色等等。相关的参素取决于我们的"超越主体"的言说意图。与此同时，言说也是一个聚合点，它集中"说出"了身体、流派、风格规范、主题，甚至发出者行动等各种因素。

这里重要的不是组合和它的"水平方向"功能，而是其纵深维度，换句话说，目的是建构一个可以通过音乐表面形式和它的物质能指来彰显的超越意义。如果作品的"表面"是物质性的，或躯体性的，那么每件作品可以说建构它自身的主体。我们从表层的表面模态——其整个语法都能被构造——移向更适合作品超越性的隐喻性模态。[9] 这听起来似乎过于形而上，然而，每一部作品，每一种情绪、气氛、诗性特征，都源自它的具体的符号、创作的痕迹，也就是各种言述方式。

超越并不束缚于一部作品的同位素，因为超越是一种充满活力的、有机的、持续性变化的符号，它有其自身的微观或宏观过程。换个角度来说，同位素是由历史决定的、携着意义的周期类素（Tarasti 1994；Grabócz 1996）。

我们的分析步骤可以用图表11来表示。

作者（肖邦）

↓

言述，创造并留下了它的乐器性、合作性、语法、风格相似性、社会性、情感、知识型

↓

音乐作品表层（例如，肖邦的练习曲）

↓

乐器 · 身体 · 意识形态 · 心理学 · 语法 · 风格

↓

反言述，阐释，通过移情对音乐背后特殊的超越性主体的直觉推断，保证整个作品连贯性的音乐作品背后的言述者。我们要找的是胡塞尔式的超越主体，当然，这个主体不是作者肖邦。

↓

超越性主体

图表11

一个关键的问题是：我们用什么样的元语言来描述从音乐表层出发的超越性品质？超越可以通过语言言说吗？一般说来，我们可以通过互文性，分析其类似性，例如色彩、运动、亮度等。这种互文性空

间只有在特定的“反言述”（de–enunciation）情境中才会开放。这种氛围可以是“他性”，也可以是作品的“双重性”。这也正是我们记住这些作品，并百听不厌的原因。它正像我们希望进入的一个精神领域，类似于翁贝托·艾柯称所谓“语义域”，在这场域中，没有什么是固定的或确定的。

下面概括了一些方法：（1）肖邦的音乐构成了言说。（2）言说是身体（社会的和“子宫间”的）及风格（主题）意义的汇合地。（3）言说是各种各样的词汇。（4）言说构成了音乐情境（对照第三章）。例如，肖邦的音乐风格汇合起来，言说就不再是最初的情境，而被转移成一种新的风格：例如，在小夜曲和玛祖卡中插入波洛涅兹舞曲等等。（5）我们可以通过归纳成符素来研究言述。（6）言说有个主体，最终有一个超越的主体，理解这个主体的目的是为了解释各种主体言述文本的情境。例如，一个主体可能发出与期待有悖的声音，就像听觉的真实化不同于言述的情感化。（7）肖邦的言说分成以下几个方面：（a）言说如伴随它的风格和规范的背景主题的类型符号；（b）钢琴家的身体；（c）表达前符号作用的其他身体形式；说到舞曲的就会说到波洛涅兹舞曲，而小夜曲往往指代做梦的状况。（d）每一种言说都有其感伤内容：崇高、优雅、高贵、悲剧等。（e）每种言说都有超越的向度，代表了没有一个主体就没有言说的事实。（8）当言说超出了与它相适应的音乐“此在”时，它往往会召唤出超越性，任何对常规风格和类型的偏差都代表了肖邦话语中超越主体的声音。（9）一部作品也许就包含一种言说（就像前奏曲），而大的作品会有一系列言说。（10）有时各种言说会重叠甚至冲突，我们的超越主体会用

几种声音复调式地说话。（11）最后，言说是有机的，是“自我组织”的实体。

下面我们以肖邦后期作品为例，通过具体的实例来分析，例如他的《F小调幻想曲》。在此，肖邦又一次玩弄标题，“幻想”一词引导人们期待某种自由，但事实上，这段音乐是严格按照奏鸣曲式来设计的，所以至少在形式上它不像幻想曲。

其序曲是一首挽歌，正如朱尔斯·真蒂尔所描述的，“波兰人在西伯利亚做囚犯”。（1）**葬礼进行曲**中清晰的重复性的乐句，在肖邦音乐中是循环出现的言说，从降B小调奏鸣曲到模糊的葬礼进行曲，比如小夜曲Op.4 8 No.1或者C小调前奏曲。肖邦从来没有真正地重复过自己，相反总是在重复中提供新的东西，这种言述原则，早在他作品中最早的第7—8小节中就可以看到。对沉重和沉沦的“回应”，和谐行进的动机出现在F小调到降A调的转换中。与此同时，这种回应充当一种（2）**肯定的**言说，它与前面提到的音乐的“问题”的相关。

在葬礼进行曲中，（3）**色调变化**发生在第17小节，降C调同调转化成B调，这为肖邦赢得了联觉“多彩的”作曲家的称呼。根据奥利维埃·梅西安所说，肖邦写了许多转调作品，不是功能性的转调，而是让音乐富有变化（如诙谐曲B段中的转换）。葬礼进行曲的后半部分组成一种特殊的（4）**克制陈述**。它就像是主要乐句的一个简短的旁白，用一种消极的或者是试探性的方式，恰如在句子的开头用“但是”、“然而”这样的词汇一样，肖邦往往强调音乐与语言的相似性。下面这段克列金斯基的论述对这种言说作了分析：“肖邦教给他的学生所有关于风格的理论，都是基于语言与音乐的相似性，它们都需要分成不同的乐句、

停顿，需要通过一个微妙的声音表达出来……这些是音乐停顿和演说的主要规则。”（Eigeldinger 1979:70）

葬礼进行曲之后是个过渡（43—67小节），某种东西渐渐开始发展。这种“开始部”可以称为（5）**发端式的**言说方式，这几小节体现出肖邦是（6）**线性**表现型的作曲家，与严格乐段式的抒情和进行乐句相反。在这里，重要的是，线条推动源于意大利作曲家帕莱斯特里纳的复调结构（Kurth 1922）。但这种线条动力突然被下行的突强八度打断。在重复中，这种线条动力变得如此强力，以至于在音乐叙述中成为一个越来越强大真正的行动（à l’acte）乐句（克劳德·布雷蒙的术语）。

主体部分带有试图合并两个古老主题的动机：（7）**熟知风格**（the learned style），主要出现在对位声部和悬置于韵律与低音线之间的音符里。（8）**狂飙风格**，体现在它的切分音旋律，它的搅动、激情、上升、八度跳动上。与此相比，第二动机更具“女性化”。（9）例如高音部中**美声**言述方式，就像意大利女高音歌唱咏叹调时所运用的柔美旋律和停顿。特别在下行乐章中，延长的停顿、三连音和黑米奥拉比例（hemiolas），试图去抑制或者平衡激动上升的欲望。这是肖邦（10）**韵律装饰**中一个特殊的例子，在他的B小调奏鸣曲第一乐章中（63—64小节）也可以听到。然而，此时，由于钢琴家右手控制连贯的音程而体现出了一种离心性质。（11）**自由速度**，这主要体现在时间值上。肖邦对于这一段肯定会说“一个人要靠手指来歌唱”（Eigeldinger 1979:73）。传说肖邦对马赛厄斯说的话，正很好地说明了他的这种音乐言说方式，“自由速度是一个很细微的运动，期待与延迟、紧张与放

松、激动与冷静……肖邦经常要求当左手伴奏保持平稳严格节奏的时候，歌唱性的上边部分却可以自由变换时值”。（Eigeldinger 1979:78）

在85小节减七和弦的琶音，肖邦也运用在转调中。这个转调是一个标识性的姿势，有时它会和熟知风格一同出现，就像在F小调叙事曲中。这个作品也体现出艺术大师是如何玩花式的。（12）**精湛的艺术技巧**被前景化，这在肖邦音乐中是少有的。这个转调轻易地导向热情的、几乎是瓦格纳式的（12）**变化下行旋律**［肖邦在其他的作品中也会运用瓦格纳的这种下行旋律，指称的是人昏昏欲睡或者其他很放松的状态，就像升C调奏鸣曲（Op.48 No.2）中第119—126小节］尾声部分，它唤起了瓦格纳式的漫游者和变化下行的睡眠的动机）。如果说前两个主题主要分别描述了“肖邦”和“乔治·桑”，“男子气”和“女子气”，那么在这个变化下行旋律中则显示出用音乐欲望表现出他们的关系来。这种言说意味着（13）**放任渴望**。从精神分析角度来看，属于一时的冲动（Szondi 1986）。如果说在第93—98小节的音乐中，前进和后退仍体现出一些迟疑，那么从第99小节开始，我们将置身于一个阵发性渴望的躁动过程中。这在109、111、113和115小节的极强八度中达到高潮，兴奋也到了极点，“子宫间性”打破了象征秩序的链条。但接下来116—123小节，重复的和弦再次表现出的精神抑制、欲望的被否定。然而，下面也有试图摆脱这种压制的努力，也就是说，在第124—125小节出现了（14）**终止式的言说**（这种言说成为肖邦前奏曲中常用手段，往往在开始时很自由，而在最后结束时趋于稳定）。这有助于将葬礼进行曲转换成它的对应形式，也就是（15）**凯旋进行曲**。同

时，这段的基本主题以切分音为主要模式，从主要部分的开始的非常具有行为性的主题，即“肖邦”的主题。在此，依据李斯特的方式，主人公揭示了自己的新的一面，当然就是**他自己**，这些言说无疑都体现出了男性气质。接下来的这个惯用花式（第143—147小节）是肖邦“游戏音型”（Spielfiguren）言说方式之一，将长手指放在黑色的琴键上，短手指放在白色的琴键上，这是手指在琴键上最舒服的位置。

整个表现再次重复，然后在一个单乐章作品中加入一个缓慢的乐段。缓慢的部分就像一种（16）**摇篮曲**，同音异调地从降调转入升调。

乐曲剩下的部分没有再出现新的言说方式。事实上，“幻想曲”标题所体现出来的幻想是多余的（肖邦的浪漫主义反讽？）只有在第321小节持续而缓慢的终曲中，我们才能发现（17）**宣叙调**的言说方式，在这里音乐的吟诵完全是建立在语言的基础上，它依据贝多芬著名的宣叙调乐段D小调“暴风雨”奏鸣曲的顺序。此时旋律的形式明显是“源之于词的”（logogenic）。

仅仅在这一部肖邦的后期作品中，我们就发现了十七种不同的言说方式，当我们浏览他的其他作品，找到与此相同的言说方式时，就会产生一个新的问题：这些重现的言说方式可以相互替换吗？也就是说，它们可以在同类型音乐的不同乐章中互换吗？例如，炫技、摇篮曲、狂飙风格、线性风格、葬礼进行曲、抑扬顿挫等等，这些表演独立于音乐物质媒介，它们之间的互换或者替代还是可能的吗？当然音乐不仅要有一定的功能，还要有主题性材料，这个主题把所有的音乐

叙述连贯起来。然而，这些言说方式显然能够在由标准音乐参数之外来决定。

下面让我们转向肖邦另一部后期作品《F小调叙事曲》，一开始"主音"就构成了贯穿整个作品的"钥匙"。这部作品与其说是F小调幻想曲中的抒情和进行风格，不如说更像线性的或复调音乐。恩斯特·库尔特巧妙地区别了这种艺术二分法的世界观。经典的乐段风格强调生活的乐趣，只是在"此在"中，在它的愿望、忧虑和胜利中。相反，复调音乐作品的线条艺术会唤起一种世界观，它努力追寻永恒和超越，带着一种哥特式大教堂建筑的象征性。

甚至"叙事曲"这个题目，就很容易被看成是朝向过去世界的一个姿势。贯穿在复调音乐织体中的，就是在浪漫地探寻女高音部中"蓝调"中的重复G音以及与它对应的男高音部中的表现。同时这些组成部分作为一个整体，就像和声的美声言说方式，在这里，旋律有低音琶音支撑着。因此，这一乐段属于（18）**混合的**音型表达，在此也可以看做是一个发端式。

此曲主题也很复杂。像华尔兹舞曲一样的三拍缓慢舞曲，并不是真正的华尔兹（就像G小调叙事曲的主题）。它的运动就像典型的挽歌中的舞步节奏。但它又不是纯粹的葬礼进行曲。在悬置的音符中体现了"熟知风格"言说方式（第8小节在低音部中旋律B调对抗F调）。这种"轴向"的旋律（用迈耶的术语）在E音符上的减七和弦、降B调、降D调中盘旋，最后消融在降A调中。而这基本动机是为了探寻某些事物而产生的激情。它就像刚才所说的那样不稳定，但内心的躁动提供了前进

的动力。此言说方式持续的时间很长（直到37小节），给人的整体印象就像一只被困在笼中踱步的狮子。

接着在黑键上有一个神秘的"微弱"转调，好像要预示着某些事情的到来，它在第81小节摇篮曲主题中出现。这种言说方式听起来就像一个不充分的陈述，但事实上，它犹如一个短暂的（19）**梦境**，此时，身体处于一种无欲状态，音乐主题下潜到某个地方，就像柏格森内在的非自主记忆理论所描述的，此时所有的奇思异想都盘旋于脑海，看似停滞的时间里却产生联想和期待。

接下来的几个部分，在保持原有结构不变的情况下，开始对单调的旋律进行装饰。46—54小节与58—72小节形成了一种（20）**展开的或有机生长的**言说方式。当第二个主题在三拍的摇篮曲部分出现之后，也出现了牧歌的韵律。这典型体现了肖邦的韵律装饰方式，就像在《F小调幻想曲》中乔治·桑的主题表现一样。

在134小节中，随着韵律分解成自由的小的音符，我们遇到了一种新的言说方式，这是一种模仿（21）**花腔演唱**的方式，这种方式美妙地转化成钢琴曲的织体。在135—144小节，是复调的发展部，在这里肖邦运用了德国的（22）"**实施**"（Durchführung）概念，指涉类似于赋格曲的，或者至少是模仿的熟知风格。然而，刚刚瞥见这种风格，在第145小节，它就很快地转向了和声织体。

152—167小节形成了一种极其有趣的混合：（23）**美声、花腔和即兴风格**的混合。接下来的第二个角色在两个主角之间的斗争中似乎"赢"得了叙述。各种恰当的音乐手段的恰当运用让它变得美丽，如低音部中的上升音阶的运用（169—171小节），琶音、黑半奥拉比例节奏

和离心结构，旋律的切分表达（175—176小节）。（同样的手法在即兴幻想曲和A大调练习曲10的次要部分也出现了。）这代表了一种新的言说：（24）**歌声嵌入音乐中**。

在191—194小节中，叙事曲中最重要的声乐脉动被器乐性的华彩所取代。在此，身体为了解构又一次将自身抛入一种自我毁灭、突发性的狂躁欲望中。在极端的暴力运动后，203—210小节，和弦仍然难以恢复到完全的平静。它们代表了一种**终止式**言说方式，但它在叙事过程中的位置却是一个（25）**非终止式**。因此，我们就发现了一个悖论，即乐段作为终止式出现，实际却并非如此演奏。

很长的结尾部分构成了我们所谓的（26）"**破坏性**"言说方式，在此，音乐成分被分解成更小的原子。这就像是一种死亡的象征性表现。就身体而言，此时身体遭受到了一种进攻性力量。但与此同时，器乐的表达又极端丰富，并富有新的寓意。从叙事的角度来讲，这两种形象都不复存在：既不具有复调音乐风格的第一种主题（轴向旋律），也不是第二种主题（田园摇篮曲）。它们在调性分解过程中开始瓦解。从超自然角度讲，这体现了我们所说第一性的超越行动：否定，或者遭遇虚无。

前面的分析展示了相关的新的言说方式是如何产生的。肖邦用新的方法把各种言说方式结合起来，从而创造了一种含混美学，这也是他"浪漫主义反讽"的特征。现在，我们来审视一下那些不太复杂的其他风格的作品。例如，肖邦的几首前奏曲，往往只包含一种言说方式。在作曲前，他往往演奏其他作曲家的作品，特别是巴赫，人们很容易就看到来自《十二平均律》序曲的"型符"，肖邦自己的前奏曲是其"个

别符”。在肖邦的前奏曲中所有的乐音都有表现，这有力地证明了此观点。关于肖邦的前奏曲，弗拉迪基尔·扬克列维奇这样解释：

前奏曲从来没停止过热身运动……前奏已经成为作品本身的一部分。简洁的、即兴的创作，也就是说，被激发的状态：乐句慢慢地萌发并且不断地变换来寻求恰当的方式——这就是前奏曲唯一的规则，此种形式就是没有形式。

扬克列维奇还列出了一些例子，指明前奏曲是如此混乱地混合体裁。第2、4、9和13号作品是小夜曲；第7号是玛祖卡；23号是即兴曲；20号是葬礼进行曲；10、18和24号是诙谐曲；1、5、8、12和19号是练习曲。也许我们对肖邦音乐类型的研究可以为扬克列维奇的分类增添很多新内容。

《前奏曲1》是一个美声（bel canto）的范例，用右手大拇指来演奏，这在肖邦的作品中有很多例子，从幻想即兴曲的中间部分，到B小调诙谐曲的中间部分都是如此。按照对位法，这种织体很像“巴赫式的音乐”，但是给人整体的印象却似在帆布上作画，因为这种表层织体形成了一个统一的（27）**声场**，它本身为后来印象派手段构成了一个前符号。

《前奏曲2》证明了扬克列维奇所说的即兴创作，但是最好描述成“从中间开始”（in medias res）会更恰当，乐曲直接从一个情节的中间开始，没有任何事先准备。用格雷马斯的术语，它往往是以“脱离”开始，没有发端式，或者鲍里斯·阿萨菲耶夫所称的“开始部”（initium）；更确切地说，我们从一个连贯性（durativity）或者运动（motu

s）的中间开始。在这些前奏曲的最后都有强烈的"结合"，构成一个简单的和弦行进，加强终止。同样的叙述标题在前奏曲4、8和11中也有所体现。但也有一些前奏曲连这也没有；例如《降E小调的前奏曲14》中，只有一个持续的过程，没有开始和结束。这种言说方式可以成为（28）"**持续式**"或者"**脱离式**"，前面的各种观点可以看作是（29）"**终止式的**"或者"**结合式**"。

《前奏曲3》代表了一种运用"珠戏"（jeu perle）技巧，出现新的游戏音型，就像在巴赫的G大调变奏曲的第一乐章和他的平均律的前奏曲中所看到的一样。这是肖邦的"forellen"风格，容易联想到"莱茵河女儿游泳"主题。《前奏曲4》和《前奏曲6》非常轻柔流畅，它们不是美声的声乐，而是一种弦乐器。因此它们构成一种（30）**互文性文本**。《前奏曲5》，由于它的离心性质和脱离的织体，有一种练习曲的特点。《前奏曲7》是"玛祖卡"。《前奏曲8》中间是一个典型的由一种特定游戏音型织体围绕的"唱歌的大拇指"（singing-thumb）音乐。《前奏曲9》阐述了一个简单的（31）**声音渐强**的叙述标题。《前奏曲10》是一个装饰过的玛祖卡，在此，装饰性的形象比主题本身更重要。《前奏曲11》隐隐约约召唤起巴赫升F大调前奏曲中的田园风，和源于《平均律》中第一册的赋格曲。这个前奏曲是训练右手第四和第五个手指的练习曲（就像练习曲A小调作品10），同时以叙事民谣风格讲述内容。

因为在肖邦的《前奏曲》中很少再遇到新的言说方式，让我们跳到一些更加有趣的作品。《前奏曲17》，在接近尾声的时候，伴随着降A调的踏板点，体现了前面所提到的印象派画的前符号。《前奏曲1

8》是一个吟诵式的宣叙调，让人联想起贝多芬《第四钢琴协奏曲》，那段缓慢乐章中钢琴和乐队的对话，在此用一个加速伪装。这种前奏曲的后符号可能就像穆索尔斯基《图画展览会》中刻画的或富或穷的犹太人。

《前奏曲23》，使用的"珠戏"技巧，参照了前面的G大调《前奏曲3》，但它出现了另一新的言说方式，非常短——只有一个音符。这就是有名的降E调结尾部分，不仅没有消解，反而自由变换成了一种特别的音色。这是一个很好的例子，用来说明一种多彩的言说如何产生一个完整的声场。

最后一个前奏曲，即《前奏曲24》的主题有一个明显的前符号——贝多芬的《激情奏鸣曲》（*Appassionata*）中开放的动机。这让音乐变成"关于音乐的音乐"（Musik über Musik），这里演奏者需要注意，肖邦总是把响亮（forte）看作是一个有用的动力，而这要取决于语境。左手演奏的民谣式的固定音型把《F小调练习曲Op.10》作为它的游戏音型，但接近于几乎达到了魔狂的戏剧性效果（注意它用的是D小调，就像莫扎特的《唐璜》。而结尾非常阴险，就像萨迦传奇。从身体角度来说，这里正有一个非常暴力的、爆发的身体在"说话"。
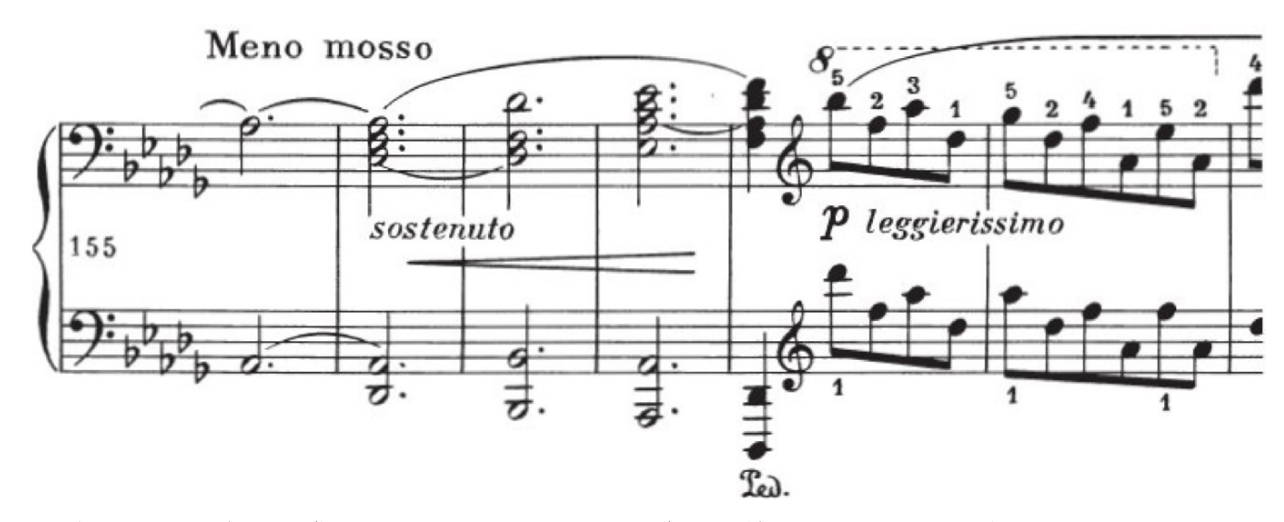
某些前奏曲结论性地表明，肖邦的叙述内容并不需要遵循一种结构，即起初的问题会得到最后解决。有时这些叙述内容不是随着作品的组合链作线性发展，而是向纵深度发展。它可能从表面行进至深层结构，就像在那些短小的、"即兴的"和"脱离的"前奏曲中，最后找到一个平稳的、清晰的调性终止。或者叙述会慢慢从表层结构转换成"超结构"，即最终达到一种超越的境界。此刻，身体升华成表现（就像阿多

诺对瓦格纳的描述）。随着音乐材料的减少，身体变形，可以说，变成了一种精神。这样的例子，出现在《F小调幻想曲》中。身体可以超越到最高的表达形式，此后身体过程将不再继续，但一些新的东西会从中应运而生。这在练习曲中也会经常出现，最初它们的标题引发钢琴家的手法身体性，但最终音乐超越了物质形式。这类现象在叙事曲中也会出现，而在奏鸣曲中非常明显。

例如，《降A大调练习曲Op.25》，是一个美声的典型例子，尽管它有一个庞大的结构。对一部作品来说，最重要的是“美与诗”（Schőnheit und Poesie），就像波兰大师扬·霍夫曼过去对它的描述一样。有时，美声表达和音色稳定的田园风在一部乐曲中转为试图寻求第一小调的和谐，这就像在主调上花了大量的时间之后给听众一个惊奇，犹如对过去伤感的一瞥。同样的模式在“行板”波洛涅兹舞曲的序曲中也有出现，表现在低音经过了长时间在G大调的徘徊之后转向降E小调时。这种类似的想法也被瓦格纳有力地用在他的《莱茵的黄金》（*Rhinegold*）中，同样是从E大调转换成了C小调，在“des Goldes Schlaf”的歌词中。两者都会引起内心的不安。

扬克列维奇指出在肖邦的诙谐曲中，“想象力的飞翔是最有力、最大胆、最无畏的……这些诙谐曲，具有随想曲、热情、黑色讽刺、自由的特点，它们出现在肖邦的许多作品中”（Jankélévich 1957:92—93）。诙谐的特点在肖邦的作品中随处可见，这与其特殊的柔和（souplesse）演奏风格有关（Jankélévich 1957:30），常常体现在可以轻松演奏的换音上。比如在用装饰音的众赞歌的升C小调诙谐曲中（见谱例

14）。（有时，练习曲中出现新的言说方式，就像刚才提到的“众赞歌”。）



谱例14　肖邦《升C小调诙谐曲No.3》，第155—160小节

降B小调诙谐曲运用了两种不同的言说方式。它运用了（32）**浮士德式的问题**方式作为它的开始（就像在升《C小调诙谐曲》中的一样），这往往会让人想起李斯特的风格（Grabócz 1996:121）。降B小调诙谐曲也运用了（33）“**英雄式的姿势**”，如低音544—554小节。一个紧张的乐段后，音乐就缩减成仅仅为同一指法的重复。最后通过移动到五度打破这个恶性循环，最终给这个问题一个英雄式的解决。这种运动也展现了柏辽兹式的“改良”（imprevu），即出乎意料的美学。就以B小调诙谐曲为例，开始的地方很空洞，只有两个和弦像是突然的爆发或者哭泣（正如象征派诗人普尔西比格斯基所描述的）。这种（34）**病原性呼喊**的言说方式在肖邦的音乐中很少出现。另一种比较独特的言说方式是（35）**极端的组合并置**，就像这两个和弦的“哭声”后紧随一个类似诙谐、反讽的演奏性织体。在这种美学对比中肯定没有柔

美，甚至没有有机性。扬克列维奇恰到好处地论述了此种诙谐曲：“人们此时被这种杂糅冲击的狂躁粗暴地震撼。”（1957:94）

我们可以继续罗列肖邦音乐，直到总结出一个关于他的不同言说方式的音乐系统范例。但在这里，我们只列出了其中的35种。在一些实例中，有的人可以在背景中听到巴洛克式的、古典和浪漫的音乐主题，当然，在任何言说方式中，身体都会出现，有时它很明显，有时又很隐晦。这意味着在每一种言说方式中我们都会陷入社会化、文明化——也许可以说是父权秩序——与冲动的、自由的“子宫间”的斗争中，我们应该继续研究这些言说方式的音乐的“符素”，它可以超越音乐所指，拓展我们的阐释。但无论我们分析得有多深入，这种信息的丰富性总会超出任何一种方法的解释。

[8] 巴尔特的一些理论已经被运用到音乐分析上。例如，罗伯特·塞缪尔（Robert Samuel）的著作《马勒的第六交响曲》。

[9] 关于表层模态的具体分析们可以参考我的论文《肖邦的G小调叙述曲》，Tarasti（1994）。

第三部分
社会和音乐实践

第七章

声音与身份

第一节

声音与意义

声音对于存在必不可少，它是人类在“此在”中的存在。首先，声音表明了我们想要表达什么欲望和意愿。由此符号学领域最重要的力量和能量就在其中显现。这种力量是由内在朝向显性的运动，语言（langue）总是以这种方式力图以言语（parole）的形式出现。在其内在性与虚拟性之中，还没有一个符号，只有当它被投射到某人身上时才成为符号。声音仅仅表现了一个基本的意图，但还没有成为一种行动。路德维希·克拉格斯将表达归纳为一种行动的隐喻：行动总是有具体的目标，而表达拥有更普遍性的目标和意图。克拉格斯区别了表达运动和自发行动的运动，并以这样的图表来描述它们之间的关系：A:W=G:U，其含义是：“表达之于意愿，正如隐喻之于事实陈述”（Klages，转引自Bühler 1933）。声音既可作表达的工具之用，也可作自发的行动之用。在第一种情况下，它可以是情绪的或者如雅各布森所谓“交际的”；后一种情况下，它是“意动的”。

声音并不仅仅表达一种情绪状态。它寻求从主体发出，并力图突破“此在”唯我论的边界。声音表达了试图被另一“此在”所听到、注意到的一种尝试，因此它本质上是一种主体间的实体存在。一个人心不在焉地朗读一个文本或者哼唱一段乐音，这是一种自我传播的行动，声音只为个体自己的快乐和使用而产生。这种行动不同于声音被用来传唤其他主体的情况。作为对声音专门的、突出的使用，歌唱如同一种

“标出性”的活动，它总是代表一种表演艺术（dar-stellende Kunst），是一种呈现、显示某物，并向人们投射说出来的信息的艺术。

吉诺·史蒂芬尼（Gino Stefani 1982）以他所谓的“吟诵调”为背景区分了几种意向。这种吟诵语调既可以出现在学生背诵功课时，也可以出现在修道士默默吟诵众赞歌时：而这二者都让他们进入自我遗忘和客观背诵。另一方面，吟诵调也可以是一种声明或宣告，来自火车站上、拥挤的聚会中的演讲者，一个讲故事的人抑或一位布道的神父。在音乐中，威尔第的歌剧就运用了大量这样的语调。这些都用了以固定的音高和力度、最小节奏清晰度为特点的声乐表现。

彼得·奥斯华对于人声的基本任务是这样叙述的：

没有人可以与他人绝缘而孤立存在。声音成为人们打破私人空间与外界接触过程中非常重要的媒介。从生到死，个人的尖叫、喘息、喋喋不休以及召唤都是为了让他人知道自己的所在所为。生活经验告诉他，声音是最容易被他人的耳朵所获取的。于是他学着制造可能被听到和辨识的响声，以期待得到他人的回应（Ostwald 1973:20）。

因此，我们明白了声音不仅是一种自我传播或者某种程度上的符号表意，而是一种逃离此在世界的手段，是社会性显现的标记。当然，一些“沉默的”群体确实存在，就像在某些修道院里，修道士和修女们尽管有着沉默的誓约，却还是能够相互交流，这里可对照托马斯和西比奥克的论述（1987）。然而多数的社会生活还是充满了声音，尤其是人声。基于格雷马斯的“精神”二元论，这些人声可以分为两种类型：令人愉悦的声音，人们通过它来试图吸引他人靠近自己，并以劝

导来影响他人；令人反感的声音，人们用它来让他人离开或者保持距离。通过声音和音响我们可以操控他人。奥斯华把这样的连续体绘成了图表，从身体纯生理的、器官的声响开始，到最为复杂的社会声音。语言与讲演自然在这样的社会/社交声音产品的形式之中，歌唱也是一样（上文所提及的自我传播的情况除外）。

声音现象学表明声音的存在功能是至关重要的。梅洛一庞蒂在其《知觉现象学》一书的"作为表达和言语的身体"一章中，提出思维与语言——也许有人会加上歌唱——它们是人类接触世界的最基本的活动。他认为语音姿势为说话主体与听者提供了某种经验和存在的转换，就像我的身体赋予我及周围的对象以某种意义。对于梅洛一庞蒂而言，说话的本质不只是一种生理学一解剖学意义上的行动。而是"喉部的紧张，把空气从舌头和牙齿之间挤出，摆弄我们身体的某些方式，突然创造了一定的比喻的感觉和意义，这是超出我们身体的。为了让这个奇迹发生，语音姿势是必不可少的，它会调动已经获得意义的文字。言语姿态在某一全景中实现，为说话者所共有，因为理解别人的先决条件是一个给定的、共同的世界……"（Merleau-Ponty 1945: 226）。这里，梅洛一庞蒂在他的现象学语言论中，回应了索绪尔多年前关于语言先于言语的论述。也就是说，为说话人所共有的一定的语法词汇必须已经在位，以便任何人都能够用来产生言语。语言学的这项理论可以很轻易地被扩展到歌唱以及人声的其他用途。

尽管根据梅洛一庞蒂的说法，发声（vocalize）是微不足道的生理活动，但从哲学和存在主义一符号学的观点，它构成了一个关键的环节。那么是什么使得人们有需要与他周围的世界建立联系呢？为什么

并非在每个场合中都出现表达的符号力量？是什么阻碍了它发挥作用？（医学还没能确定自闭症的病因。）相反，为什么声音如此重要？什么使声音活跃？是否已经有一门应用符号学专门处理表达？

正如第一章中所提到的，胡塞尔区分了两种不同种类的符号：意义符号（Bedeutungs-zeichen），可以说，它是先在的，总是处于已经“存在”的状态，是一种先验的符号；表达符号（Ausdrucks-zeichen），在某种程度上被意义符号覆盖，就像穿上了合适的服装。另外，格雷马斯的生成过程，表现了一种符号“发声”的力量，这种力量使得意义从抽象的共时性符号域中浮现出来。此外，柏格森认为人类的每一个象征性的（有关符号的）活动都需要“智力投入”，都需要一种从观念到符号的转化：“我们不是从符号移向观念，而是通过符号从观念移向观念”（Jankélévitch，转引自 Bankov 2000:97）。对声音的产生如此描述，也是正确的。每一个发声行动都包含了如此形而上的努力，没有这付出，我们将生活在一个无声的、沉默的文化环境当中。这种努力正是交流的起点。它使我们得以跃过我们自身的此在迎向另一个身份及其此在，为此我们冒着被误解甚至被视为荒谬的危险。这种交流的原初行动，没有比一个歌手（声音的发出者）面对观众时，显示得更明晰的了。而且，歌唱的紧张和姿势，并不总是那么美观，根据社会的模仿符码和“距离符号学”符码分析，我们明白为什么歌手的手势已经被符码化为一些经典固定形式。智力的以及体力的付出在歌唱中，比在演讲中要更多。

另一个问题涉及将声音视为意义的携带者与能指。如果声音可以充当符号的话，那么为什么在符号学领域却研究如此之少呢？答案当

然在于符号学者们全神贯注于研究乔姆斯基的语言学，它以语言的深层结构为重点，容易忽略更为接近表面的现象。尽管如此，声音的一些历史及其意义还是显现了出来；例如，约翰·波特的《声音的权威》（*Vocal Authority*，1998）、彼得·F.奥斯华的《人声符号学》（*The Semeiotics of Human Sounds*，1973）。用后一本书的观点来阅读音乐历史是非常有益的，作者奥斯华教授并不是一位音乐学家，而是一位医学家，所以其观点非常独特。有时候区别声音的历史和声**乐**本身的历史是非常难的。虽然如此，认为声音和歌唱构成了所有音乐史的核心，还是很恰当的。

与人声相对的当然是乐器。现代风格式的分析和音乐理论的创始人吉多·阿德勒提出巴赫创作的所有赋格一主题，都是基于人声和乐器之间的差别。在音乐史的一些阶段，乐器占主导地位，甚至歌声也少，让位于乐器。“器乐”甚至一度成为最完美的音乐。例如，让·西贝柳斯把芬兰女高音艾达·艾克曼视为他的歌曲最准确的演绎者，因为她的声音是最具器乐感的（不同于其他人的声音，比如，与她同时代的麦琪·耶内费尔特，声音是非常戏剧化的、受文本约束的）。这种歌唱美学源于瓦格纳和他的音乐崇拜者。到19世纪末，这些崇拜者认为瓦格纳的歌剧音乐是交响性的，也就是本质上是器乐的。然而，在那时，浪漫主义时期，一个人对演奏家的最高恭维就是称赞他或者她有一种“歌唱般”的乐音。钢琴老师鼓励学生用他们的手指“歌唱”，不管那是什么意思。

第二节

文本

另一个与人声相对的东西就是文本。有些歌手和演奏家就很强调对于文本的理解和阐释。对于他们来说，一切事情都依赖于歌曲的语言文本。比如，柯西玛时期瓦格纳在拜罗伊特剧院的演出，他的表演中出现了一种强调文本的朗诵取代歌唱技巧的风格。这就导致了对瓦格纳音乐中的声乐性有所忽视。我们必须时刻牢记，瓦格纳通晓当时所有的歌剧曲目，而且他在随笔《什么是德国音乐》中明确表示，德国人的音乐来自意大利。我们一定还能回忆起，在他歌剧的最高点，美声唱法是何等的精彩，就像歌剧《女武神》的最后一幕中布琳希德对齐格弗里德进行神示那样。此外，瓦格纳习惯先单独地创作修改所有歌唱部分，一幕接着一幕，然后再加入和声，最终完成整个管弦乐编曲（Millington 1992:245）。

对歌词理解的需要，一直都是与声音本身的精彩和突出地位相对。因此，在声音的历史中，文本是一种反主体或者说反英雄。歌剧改革经常是源自要求对文本的理解。当弗里德里希·尼采还是一位年轻的语文教授的时候，就在他的《悲剧的诞生》一书中写道，苏格拉底式的“非音乐”的人，是无法从悲剧和歌剧中获得神奇信息的，那是一种“形而上的慰藉”。正如尼采所说的，这恰恰**因为**这样的一个人太想要理解那些词语，结果导致像宣叙调一样的缺乏创造性的形式。尼采因此站到了声音的一边而反对文本。在《快乐的知识》一书中他甚至宣称，当文本不再被大声朗读出来的时候，德国文化已经步入穷途末路。米歇尔·佩罗特指出，大声朗读作为家庭娱乐的消遣活动，到19世

纪末差不多已经消失了，只有一些老年人还在练习（转引自Aries and Duby 1987）。

第三节
超越性

声音一直都是同超验性现实相交流的一种手段。列兹尼科夫研究认为，声音与神圣的各种各样的尝试相关（Reznikoff 1984:19—37）。在他看来，声音和我们最深层次的意识有关系。出生以前的体验表明，人类的感觉（外感受性符号）始于声音，也终于声音。甚至一个处于深度昏迷状态的人，也能听到声音。因此，声音统一了可视之物与无形之物。列兹尼科夫将声音与人体的五个区域相连：胃部、心脏、咽喉、口腔、前额和头部。这五个部分反过来又与宇宙的结构相应和（Reznikoff 1990）。列兹尼科夫因其对声音媒介研究而出名。他的一项练习显示，如果你先发出元音"a"然后合上双唇，同时保持手一直放在头上，那么就可以取得身体的共鸣。当你闭上嘴时，就会感到手掌中自己身体的振动。列维—斯特劳斯坚信人类通过音乐来观察自己的生理根源（也通过神话意识到人类本质的社会基础）。列兹尼科夫认为身体的声音通过两种基本形式与神话主义和神圣的事物发生关联：祈祷和冥思。他尝试重构早于格里高利改革前的歌唱方法。他认为原有的、确定了的、"自然的"唱歌的方式是以身体找寻恰当的共鸣的能力为基础的，而共鸣是纯粹的、无须调和的间隔。[10]

所有的古代音乐和传统音乐，从印度歌曲到弗拉明戈，再到儿童音乐创作，都以身体的恰当共鸣为基础。列兹尼科夫的观点在符号学

意义上是非常有趣的，因为它们与模态理论会合，也就是说，演讲者通过这些途径用各种各样的祝福、心愿和情感语音来使他们的讲演变得生动（对照第一章），甚至中世纪和文艺复兴时期音乐中的模式音阶，最初也被视为与某种情绪状态相联系。

声音的宗教用途在世界上各个地方惊人地相似。我来举两个例子。日本的称名演唱（Shomyo singing），作为佛教仪式的一部分，也是日本口传文化的一部分。称名音乐以中文和梵文作品为基础，由旋律优美的短片段组合在一起，形成一首完整的歌曲。它与格里高利圣咏在时间上很接近，几乎是同时，它们有一些共同的特色，无伴奏的男声、相似的音调、自由的节奏，还有两种演唱风格：一种是朗读式的，跟随文本的音节；另一种是花腔式的。此外，称名和格里高利圣咏都是用纽姆乐谱。除了固定的音高之外，有人还发现，乐段中缺少音阶和音符。可以参照泰开高桥的《如何演唱称名》一书中的论述（Taikai Takahashi 1992，IV:1—2）。相似的乐音出现在地球的另一边，在巴西的马托格罗索州，那里的波洛洛印第安人在葬礼上唱的挽歌，也是以音阶的变化，或者无音阶为基础的（对照第八章）。

第四节

口头表达

前面所举出的两个例子将声音与宗教功能联系了起来，与此同时，它们也阐释了口传文化。口传文化在现在的电子时代依旧存在，当今时代常常被称为“新的口传时代”，人们更多地通过口语、声音和视觉符号来适应世界，而不是**书面的**言语文本。德丸吉彦（Yoshihiko To

kumaru）区分了两种不同的口头表达：初级口头表达，在面对面的交流中盛行，像前面提及的佛教和波洛洛人的仪式；次级口头表达，被电话、电视、手机以及诸如此类的东西所记录并机械地重复。次级口头表达充当初级口头表达的替代品，并且也替代了乐谱。在日本的音乐文化中，由于音乐一定要用心记住，所以对于乐谱的使用通常是被禁止的（一些西方的教学也是如此）。在日本，瑜伽音乐（syoga）占据着口头和书面中间地带。这是由长笛吹奏的歌曲，但是如果长笛坏了，那么人们就要演唱瑜伽音乐来继续。这样的灵活性让人们想起舒曼钢琴协奏曲的演奏：长笛部分遗漏了，于是乐队指挥来演唱它。因此，甚至在有着强烈的文本约束传统的西方古典音乐中，口头表达也是存在的。而关于传统的音乐文化，彦德丸指出录音（次级口头表达）是不能保证其真实性的，因为音乐是一种现场声音，人们的注意力应该投向传播声音的方法而不是其结果。

这种观点很接近于列兹尼科夫，他认为音乐情绪是普遍存在的，并且与时间段和精神状态相关：如冬天、夏天、清晨、高兴、到达、等待、平静、勇气等等。身体在不同的状态下表现是不同的，海德格尔称之为情绪（Stimmungen），音乐也是如此。芬兰乌戈尔轻音乐（i tkuvirsi）是挽歌的模态——从那之后才出现音阶。因此，如果我们想找寻格里高利圣咏的真正风格的话，我们必须返回到模态的层次——因为模态仍旧在不同国家的传统音乐中现实存在。从这些经验中可以得出与同时代的演出实践有关的推断。

第五节

歌唱作为社会身份

当今社会，不同的身份拥有它们等价的声音表达。不同的生活方式和生活世界影响了次级口头表达。皮埃尔·布迪厄在其《区分》（*Distinction*，1984）一书中研究了巴黎不同的社会阶层和分区（arrondissments）中这些“习性”的不同，每个阶层有着自己的音乐偏好。同样的，我们可以回忆起阿多诺对听众的分类（Hörtypen），其中有所谓的“文化消费者”（Bildungskonsument）。文化消费者被精湛的歌唱技巧和整体声音迷住，却没有能力洞悉音乐“本身”。

阿多诺还坚持严格区分艺术音乐文化和消遣音乐，后者代表了大众传播产生的苦果。我们能对声音类型也做同样的区分吗？艺术声音不同于流行声音吗？答案毋庸置疑是肯定的。尽管如此，艺术声音和流行声音都代表了一定的类型，例如“意大利男高音”、“俄国女高音”、“保加利亚和芬兰低音”、“德国男中音”、“美国女低音”等，每一种都有它自己的身份。在更宽阔的范畴中它们经常以这种身份的魅力为基础而令人着迷。这样的情况始于美声唱法的传统，它的一些代表人物，像帕斯塔和鲁比尼，他们的形象不那么吸引人，他们的一切靠歌声的身份。同样流行音乐迷们可能只想要听猫王、艾拉·费兹杰罗、辛纳屈等等的声音而已。但是个人的声音身份的真正相对之物，是集体的声音，它们出现在多种多样的大众化传统中。

史蒂芬尼关于音乐能力的模式可以帮助我们解释这种情况。他的模式对音乐能力按如下标准分类：作品、风格、音乐技巧、社会实践、一般符码。在艺术能力中，个人化作品是最重要的，最不重要的

一层要数一般人类学意义上的符码（就像把下降的曲调，普遍看做叹息和哀痛，或者将八度作为警戒和引起注意的表达）。相反，在流行音乐能力中，一般符码是非常重要的因素，最无足轻重的就是代表个性创造性的因素。史蒂芬尼的流行能力的模型不包含当代媒介社会中的流行音乐。尽管如此，它仍能描绘歌唱和声音的历史。个性化作品相当于像帕瓦罗蒂、卡纳娃、尼尔森、塔尔维拉等一些个体的声音。风格被不同的民族音乐学校或者不同的歌手类型，如德国抒情歌曲歌手、法国香颂歌手之类所实践。技巧则由美声唱法、瓦格纳歌剧、轻歌剧、教堂唱诗班、摇滚音乐等等的演唱风格表现出来，社会实践会等同于类别，例如歌剧、清唱剧、室内音乐、挽歌、礼拜、军乐等等。一般符码会以歌唱的拟生理学基础的形式出现（关于这一点，以后还要详细谈到）。然而，史蒂芬尼关于艺术和流行能力的区分可能更适合应用于初级口头表达，比照民族符号和社会符号。我们现在处于第三阶段，强调次级口头表达，我称之为技术符号社会，史蒂芬尼的模型对此没有针对性。

古代社会，人们处于民族符号阶段，唱歌成为联系群落和社群结构最紧密的方式，是成员们组织自我和周边环境的方法之一。美国人类学家安东尼·西格尔[11]在他的《苏雅人为什么唱歌？》（1987）一书中研究的马托格罗索州的苏雅印第安人，就是很好的例子。在巴西的时候，我抄写了一些他们称为akia的歌。在苏雅人的部落里，村落被分成两个部族，它们之间有异族通婚的原则，也就是，部族*x*的成员必须只能与部族*y*的成员结婚。然后他们组成一个村落中的两个部族或者两部分，例如，“美洲豹”部族和“海狸”部族。当一个美洲豹部族的男人

要娶一个海狸部族的女人时，他必须从自己的部族搬到海狸部族，并且永远不再回去。男人和他仍然留在本部族的姐妹唯一的交流机会就是在村落的宴会上，宴会上每个人都要创造他自己的akia。所有创作的歌曲都在同时演唱，总的声音就形成一种完全的不和谐音。这也解释了akia的音乐结构：他们都尽可能地提高自己的音高，然后下降。这样做就是为了使他的姐妹能够分辨出他的旋律。但是苏雅人也可以用一种温和的方式歌唱，尤其是当他们教授部落中的年轻成员唱akia的时候；声音的表达在那种情况下更为亲密。

信息是音乐中的媒介。所以，当如苏雅人所拥有的那种"原始"音乐被纳入到"世界音乐"和商业市场中的时候，就发生了本质性的改变。其中最大的改变就是音乐中指示作用的消失，也就是说，最原始的群落语境丢失了。由于音乐已经被媒介变化，大众流行文化的意义已不能从音乐能指本身得到判定和研究（Hennion 1993）。约翰·波特（John Potter 1998）转而表示，流行音乐已不再能够被人解读，人们能做的只是为它增加新的含义。而所有的含义都是可能的和被允许的。另一方面，这种音乐类型和文化的力量于此显露：我们永远无法预知它将显示何种含义。根据罗兰·巴尔特所说，控制音乐并且使之附属于自己的意识形态，这样统一的资产阶级符号系统不再存在。音乐不再拥有一个固定的意识形态。音乐品味和社会阶层已经不一致。

第六节

民族声音类型

然而，在社会符号学的层面上，我们仍然可以划出各类民族身份。种族符号学、社会符号学、科技符号学三种社会的区分，不再过多依据时间差。所有这些标准可以同时存在，因为不同的时间段有不同的社会存在。例如，近来在波罗的海国家里，民族身份在声音方面体现显得尤为明显；在他们的"歌唱革命"中，合唱表演是最重要的。合唱威尔第的歌剧，促进着意大利这个民族的形成。同样在19世纪中叶，瓦格纳的歌剧《纽伦堡的名歌手》加速着日耳曼民族的融合。尽管声音上还能听出民族身份，但是更多的是作为不同区域之间别具一格的气质。例如，泰开高桥的舒伯特《音乐颂》唱片听起来是那么迷人，这是因为他是基本作为一位称名音乐歌手来训练的。位于印第安纳大学布鲁明顿分校里的著名歌剧院，曾经上演了引人注目的里姆斯基—柯萨科夫的《萨旦王传奇》（*Legend of Tsar Saltan*），演出里有着各种新鲜年轻的声音，他们有一个明显的特征，即被称为"印第安纳—俄罗斯风格"。

不久前，出现了声音在政治和战争中的"奇迹"。发声方面的民族意识形态，显然不能用文本中语义学标准去分析，更不能用精选的语言解释。在这个问题上，埃洛伊兹·A.D.瓦伦特，在她的博士论文《声音歌篇的难题》（*Os Cantos da Voz*），引用巴西音乐家马里奥·安德拉德的话："除了词汇本身的含义之外，一般还要注意习语的语调，通过重读和语气来阐明话语，声音的音色是能够代表各民族语言的独特的元素。"（Andrade in Valente 1999:104）然而，相对的观点也同时存在，意大利符号学家费鲁乔·罗西—兰迪（Ferruccio Rossi-Landi）认为语言本身就已是意识形态的。在他的《雄辩家的艺术》（*The Art of th*

e Elocutionist）一书里，英国的修辞与声乐教师盖斯伯特·塞缪尔说道：

英语正在迅速变成全球性的语言：在思想表达的明确、生动、活力上，它是最佳的语言媒介。任何想象力的翱翔都不在它能力之外，莎士比亚的杰作可作证明。它像一条高贵壮丽的河流，被许多溪流滋养。它的庄严与高贵源于拉丁语的高雅的音韵律。它的剑般锐利的机智风趣、简洁有力的音节本能，源于北欧撒克逊人。

如果语言真的包含了这些明显的意识形态，那么声音和歌唱（作为语音表达的显著形式）自然会更加强调这些区分。

然而，声音作为民族身份的一个代表是很有问题的。如果我们如此看，实际上就在进行一个殖民主义冒险。在20世纪初始，贝拉·巴托克告诫我们，没有任何民族拥有一个纯粹是由自己本民族民歌组成的艺术作品，因为他们曾经借鉴吸取其他国家的作品。他曾经深深着迷于民间音乐的复兴，这种民间音乐声响被他称作"说话式的自由节奏"（parlando rubato）风格。甚至在客观的实证研究中，种族优越感仍然显现，卡尔·西沙拉关于振动的研究中认为，所有最出色的歌唱学生、训练有素的业余歌手甚至专业歌手都会用颤音："原始人，例如未受过教育的黑人或者印度人，在他们富有真情实感地歌唱时，会运用适当的形式来展示他们的颤音……甚至当在最原始的演讲和歌唱中充满感情地进行自我表达时，颤音也会最有可能出现。"在这段引文中，颤音这样一种文化实践，被认可为普遍化的事物，几乎是上天的恩赐。但是，美声唱法并不一定赞成颤音。我咨询了一些声乐专家，他们都

未能论述颤音。他们中有一位强调气流从胸腔到颅腔持续的流动。另一位专家甚至认为颤音是不合适的，因为美声歌手必须能够精确地唱出快速的音形，颤音只会对此形成阻碍。

从声音角度审视，民族性可作为一个基本口头特征出现，我们时常可以捕捉到这样的表达，例如，“芬兰歌手”或者“俄罗斯男低音”。另一方面，民族可能被提升为一个音乐上的标记或者前缀特征。歌手以及他们的声音有时是辨别一个民族或者文化的关键。根据这一事实特征，符号学家马塞尔·丹尼斯已经开设了一门如何讲意大利语的课程，在课上通过演唱著名的意大利咏叹调的歌剧来学习意大利语。民族性是命中注定的，它决定了他们接受何种声音社群的文化，并将这种文化印刻在他们以后的生命中。而且，语音与社群性（Gemeinschaftlichkeit）密切联系）。

第七节
性别

罗兰·巴尔特是近几十年里用符号学研究歌唱方面最著名的学者之一。在他的文章《声音的纹理》里，他对生成性歌唱（genosong）和表现性歌唱（phenosong）进行了区分。正如本书第一章中讨论的那样，生成性歌唱涉及到生理上的歌唱，肉体的声乐技巧激活着整个身体。表现性歌唱更多依赖于语言、文本还有文化的重要性，它是由物质层面向高层次文化的升华。在巴尔特看来，法国男高音夏尔·邦泽拉代表了生成性歌唱，迪特·费舍一迪斯考代表了表现性歌唱。对于后者，巴尔特强调他的存在是如此不幸地无所不在，如果你想听舒伯特

的歌曲，那么你最好去喜欢费舍一迪斯考，因为他演唱的舒伯特歌曲在唱片市场是绝对占主导地位。

也许巴尔特的分析只是显示出拉丁人排斥一切德国东西的脾性。诚然，如果我们将史蒂芬尼的艺术和流行的能力模式应用于分析声音，那么巴尔特的分析则代表了一种声音历史上新的二分法；也就是，一般编码（感叹、喟叹、喜悦、悲伤等）以及它们的准生理迹象即生成性歌唱，与单纯的技巧或者演唱风格的编码即表现性歌唱。按照约翰·波特所言，巴尔特努力使歌唱艺术情色化，甚至用它来构建性别身份。然而实际上，巴尔特的观点借用了女权主义者朱丽娅·克里斯蒂娃的精神分析学说，克里斯蒂娃在一封信中曾经说到，身份最重要的东西是一种"归属于某事物"的感觉。巴尔特的"声音的肌理"理论，主要是心理分析，跟梅洛一庞蒂的把性存在作为"我们映射社会环境的一般方式之表达"这一哲学具有相同之处。因此，用现象学去分析，性别身份是存在的基本方式，不能把它看成身体中的任何特殊器官。

声乐研究也采用了性别分析的方法，最著名的尝试当属艾伦·洛马克斯在20世纪60年代进行的"歌唱测定"。几位科学家的研究旨在证明，唱歌的某些方面，尤其是音高，和一个社会的性道德之间有关联。洛马克斯假设在一个性道德很严格的社会里，音乐就很高亢，而在道德环境越宽松的社会，歌手越青睐于低沉、不那么紧张的风格。洛马克斯的理论遭受到严厉的批评，最终也被民族音乐学所抛弃。然而，该研究以统计学的方式显示了声乐风格和性行动之间的关系，这是一次大胆的尝试。

当然，声乐艺术始终与性别身份有关，最早是阉人表演歌剧中的女性角色，这在18世纪的生活中造成了各种混乱。巴尔扎克的著名短篇小说《萨拉辛》就描写了一个与此关联的生动故事。巴尔特认为，杰拉德·苏哉代表了资产阶级的声乐艺术最纯粹的一面。苏哉演唱的雷纳尔多·哈恩的歌曲《美妙时刻》（*l’heure exquise*），可以作为声乐身份情色化的很好例证。扎拉·利安德的嗓音给人的感官体验，向我们提示了20世纪二三十年代的文化，正如伊迪丝·皮雅芙的嗓音属于法国文化中的流行潜能一样。

然而，身份并不是自然现象，它的“有机性”源于任何一种民族精神、大众集体的智慧。它们每一个都是经过同化的人工创作品。如果西方艺术音乐经典起源于德国传统，那么在声乐中，则是另一套规则在起作用，后者更多源于意大利的美声唱法，一直延续到当下，只有轻微的变化。因此，西方人的声乐风格源自意大利，尽管在19世纪，最好的美声唱法都是在意大利之外的地方听到。在这里需要强调的一点是，即便是美声唱法也是一种文化构建，毫无疑问，这是基于一定的歌唱生理学，但是经过数百年的发展，逐渐变化为在肉体上和精神上独特的技艺。

第八节

教育

如果美声唱法是基于系统的教育过程的话，那么声乐领域发生的情况也出现于教育之中。对于教育最严格的定义，要数约翰·波特的《声音的权威》（*Vocal Authority*，1998）中的论述了。波特认为，教

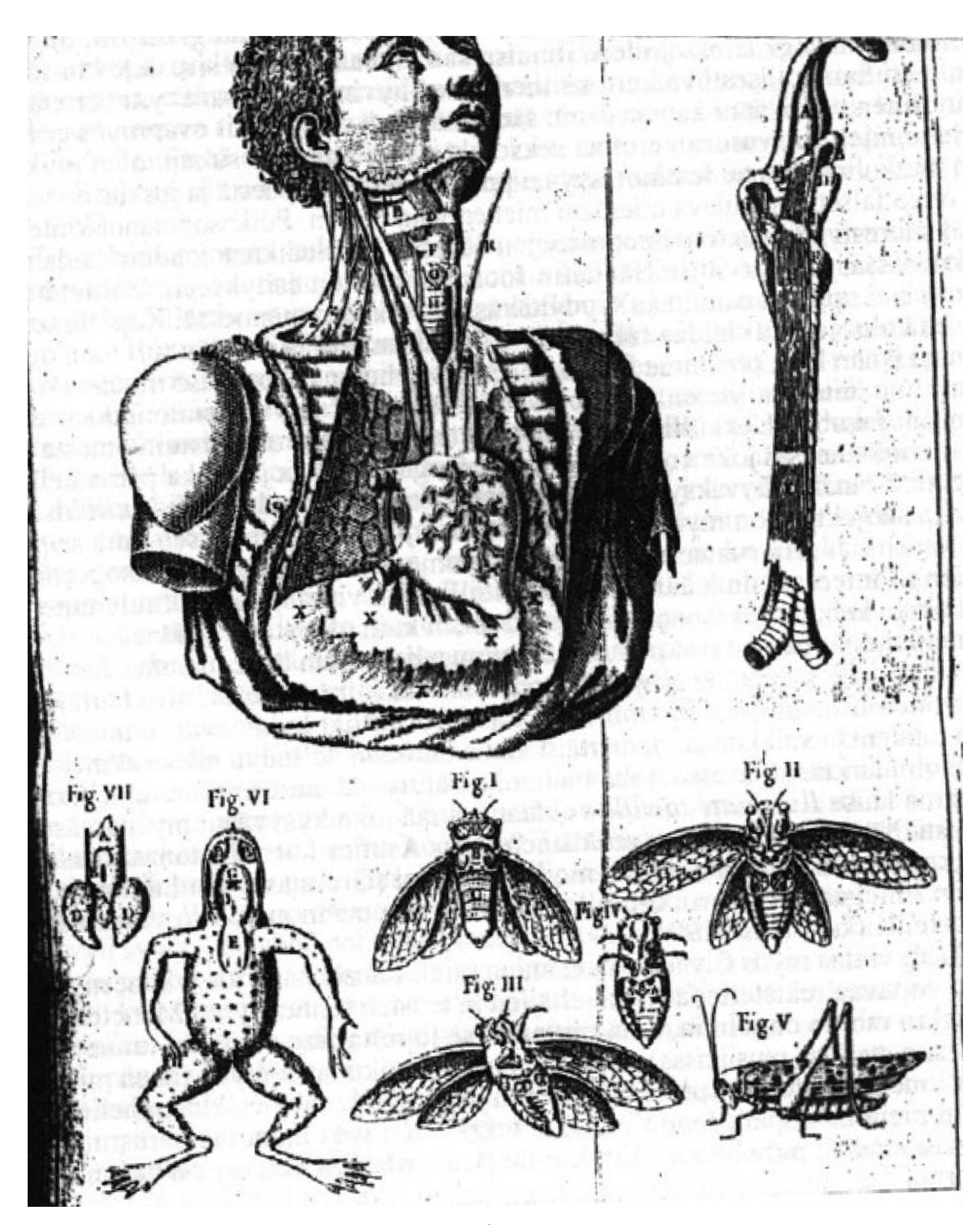
育是“象征暴力”，其存在是为了将一种“确定的文化任意性”合法化。对这个定义我们需要做一些澄清。首先，将教育视为暴力的说法虽比较激进，但它也反映了一个为所有符号学家认同的一般观念：所有的标志和符号使用都代表了象征权力。米歇尔·福柯（1975）的观念更为激进，他说，文化本身就是暴力，因此教育亦是如此。教育成为暴力，在于不管受统治的人们愿意与否，它都强加在其头上。因此它本质上就是一种以集体契约形式出现的语言。尽管如此，什么能证明波特“文化任意”主张的正确性？“任意性”是什么意思？我们必须再次转向索绪尔，来寻找这个问题的答案。索绪尔将符号分为两面，能指和所指，并声称它们之间的联系是完全约定的，或者完全任意的。例如，英语单词“唱歌”（song）是指声音的表达，而相同的含义在德语中以“Gesang”来表示，在法语中为“le chant”，依此类推。同样，所有的文化发音也是任意的，人们如果想交流就必须接受它们。我们发出声音也是这样。某些表演和声乐练习也是随意的，但随着时间的推移固定下来，并发展成丰富的形式。在索绪尔的研究范式中，声音位于“言语”一层。对索绪尔（1916）而言，语言行动出现于许多层面上，形成一个多样化的现实。这种情况可由下图所示的两个说话人之间的相互作用来阐释，原图来自索绪尔的《普通语言学教程》）：



图表12　索绪尔的言语行动（1970:35）第172页

语言行动只在这样的相互作用中出现，对音乐而言也是如此。

然而，我们需要知道，是否来自“自然”的事实——即语音实证研究——可以限制不同声音风格选择其元素的可能性。此外，我们还需要考虑一些特殊的问题，这是语音历史的证据所提供给我们的。首先，我们不能仅仅满足于老生常谈：“每个人都有不同的声音”，并以此作为可能身份的来源。例如，讲话如何影响诸如唱歌之类的声音表达？在何种现实水平上，我们会遇到如声音身份之类？在着眼于声音的实证研究时，我们必须记住，这个问题不是新的，它引起了许多世纪以来音乐学者们的兴趣。早在1650年，阿塔纳斯·珂雪就对人类、低等动物以及昆虫做了解剖比较，发现它们发出声音的方式在生理学上是相似的。



图表13

将人的语音与动物的声音作比较已经不是什么新鲜事了。因此，阅读后来从西沙（Seashore 1938）到桑德伯格（Sundberg 1987）等人借助于声谱图和其他测量设备而进行的实证研究时，我们必须记住，它们只是处理声音现象的方法之一。此类"科学"探究的模式与其他诸如美学的、社会学的、现象学的、存在主义的、文学的或符号学的研究手段相比，会更真实和具有实质性吗？这难以回答，因为就其本身而言，这只是一个认识论的问题。梅洛—庞蒂指出，声音和语音超越了我们解剖学意义上的身体：对我们自己而言，我们的身体不是一个对象，因为我们就是我们的身体。这样的叙述支持了一种观点，即人们一般都认为唱歌是唯一一种让我们成为自己的乐器的音乐。梅洛—庞蒂继续说："人使用自己身体的方式，超越了他仅仅作为生物实体存在的身体。"（1945：221）不可能将人的初级层面视为莫名其妙的"自然"，更多文化和精神的层面的东西是往上累加出来的。我们的行为产生超越解剖学先决条件的符号表意。

第九节
实证研究方法

约翰·桑德伯格的《歌唱的科学》（*The Science of the Singing Voice*，1987）概述了利用经验方法探讨这个问题的中心思想。同时，他的研究中对于我们声音身份的范式提出了许多有趣的问题。桑德伯格首先对所有这一领域的主要概念进行了定义。例如，在英语当中，语音（voice）和声音（sound）是基本概念。他考察了各种身体的寄存器中声音的产生：胸部、中间位置，和头部寄存器，就像美声唱法理

论中处理相同问题时那样。此外，还有其他特殊的寄存器，如东欧和俄罗斯的合唱乐中听到"Stroh低音"。特别有趣的是反射性发声系统的运作，会影响喉部肌肉的收缩。该系统可以在人年轻的时候通过培训来加强，但在衰老过程中其机能会慢慢减弱。如果系统出现故障，肌肉就会收缩过多或者过少，从而导致声调变得不稳定。基于本体感觉记忆，发声系统可以进行训练，歌手称之为"肌肉记忆"。

发音行为发生在嘴唇、舌头、下巴及喉部。共振峰频率决定了声音的音质和音色。有时，歌手必须夸大词的发音，把它作为一种风格特征。例如，在歌曲《优雅的维奥莱塔》中，"grazioso"（优雅的）这个词应该发音清晰，以便产生在这一点上所需要的比较珍贵的色调。发音很自然地会影响到如何理解歌词以及声音如何透过伴奏来表达。

男女的共振峰是不同的。因此人们可以根据性别来区分"性别口音"（sexolects）。声音的男性化或女性化取决于发声的频率。但在唱假声时，我们就很难区分自己听到的是一个女人的声音还是一个男人的声音（也有男性女高音与女性男高音）。

这一切都为将雅各布·冯·于克斯屈尔（1940）所谓的"生物符号学"应用到声音的问题上来提供了可能性。正如在第四章第一节所讨论的，他提出每一个生命有机体都有自己的"Ich-Ton"（自我一声音）。它区别于其他生物体，并决定从周围的世界接受何种声音和符号。每个人也都有他们自己的声音，它决定了什么是他们认为熟悉的声音。这种"自我一声音"也决定了我们的声音身份，但关于我们自己的声音，我们只能通过外在符号来观察其身份。我们对自己的声音是陌生的，

因为我们通过身体的共鸣和振动来听到它。这与听到他人发送的声音，方式有所不同。

许多听众通过声音的情绪状态来识别说话者。尽管作为宏音调的音高会被作曲家固定下来，但歌手可以通过微音调的方式来表达他们的个人情绪。根据樊尚·丹第（Vincent d'Indy 1897—1900）的说法，旋律正是起源于这种方式，即用节奏和语调来传送情绪状态的方式［这些方面或方式，就是鲍里斯·阿萨菲耶夫后来所谓的“音调”（intonation）］。用这种方式，音节成为“音乐化的”。显然，音乐的音乐性，即它的阐释，取决于这些音乐化。

桑德伯格也引用了曼弗雷德·克莱因斯（Manfred Clynes）著名的情感学理论。克莱因斯在他的实验中，用机器来记录受试者的身体反应，并根据此制定作曲家和风格的情绪图（Clynes 1973，1977；Lidov 1999）。但克莱因斯的方法存在一些问题，如他测量的到底是受试者对音乐本身的反应，还是对于表演者的反应？这点并非很明确。有时，当他/她只能通过电话听到声音的时候，人们想象着说话者所做出的手势来推断其情绪状态。普朗克的歌剧《人声》（*La voix hummaine*），就是基于这种情境（Fonagy 1983）。然而，在更广泛的意义上，声音代表了社会的风格。一个20世纪70年代生活在布达佩斯的人，只要倾听电台记者的声音短短几秒钟，就可以区分新闻是来自莫斯科电台还是美国之音，这全都基于音调。

第十节

结语

我们在此所讨论的很多问题，约翰·波特在其《声音的权威》（1998）一书中，透过声音和意识形态的复杂历史也提出来了。但还是留下了这样的问题，声音本身可以重建吗？歌唱风格无疑已经被重建了，列兹尼科夫在他的理论中用了身体共鸣的"通用"知识。不过，重建一种完整的风格总是需要使用绝对的、非时间性的模式。例如，洛特曼和塔尔图学派的其他的文化符号学者们，根据所有的文化产物都是"文本"这个观点，重建了古斯拉夫文化以及史前古器物。洛特曼利用文本的叠覆层次：符号学、语义学、句法学、语音学来研究的方法，还从来没有被应用到像歌唱风格这种时间艺术上。然而这个想法看起来并不是那么牵强附会。我们可以充分地接受波特的观点，"尽管歌唱界在不断发展变化，不论歌手是米克·贾格尔还是伊丽莎白·施瓦茨科夫，风格更新源于一种需求的驱动，那就是不断地找寻更合适的方式来传达一个文本"（Potter 1998:2）。波特认为不论何时我们发现乐谱和口头文本在一起，它就意味着此文本曾意图成为一首歌（1998:2；另见Szabolcsi 1965:199—203）。当然与仅局限于语言学文本的概念相比，洛特曼的文本概念大大扩展。尽管如此，我们可以像巴尔特那样提出疑问，歌曲是何种"文本"?

对于波特而言，歌唱总是一种意识形态活动，他为此立场辩护，举了这样一个事实：在古典希腊时代，歌用"法则"（nomos）这词来表示。波特的基本关注点集中在歌手如何创造意义。他采取了雅各布森的模式，那就是演讲如何通过一些功能来实现：表现的、诗意的、意动的、交际的、元语言的，以及指称的。但在声乐当中这些功能又意味着什么呢？歌唱很明显是一种交流情感的艺术，从这个意义上而

言，歌手既是他/她自己，同时也是传播工具。歌唱也是表现情感的，因为它经常表达歌手的情绪状态。我们已经看到歌唱是如何意动的，尤其是当它与意识形态和身份联系在一起的时候。但歌曲是怎样成为元语言的（下面第八章会考察此问题）。一般来说，歌手通常总是很认真的。最后，歌唱的指称性恰恰表现在为其社会和团体目的服务的时候。

歌手要和他/她的歌曲合为一体吗？文艺复兴之后，这就已经成为一种需求。波特认为歌手与听众的想法从根本上不相同，这是很正确的。因为当歌手表演的时候，他可以全神贯注于表演细节本身，而听众只能想象着自己正在经历这种角色和音乐。但是，这种解释在今天已经不像过去那么真实可信，因为歌手们也不再用同样的方法理解歌词。[12]

[10] “自然”表现神话弥漫了声乐历史。根据许多声乐学者观点，这种品质只有完全放松时才能获得，在这种情况下，所有的事物都成为自然和有机的。而生活在现代世界中的人们充满了紧张和内心的躁动，因此，大多数方法集中在各种减轻这种紧张的技巧上。然而，在我看来，芬兰那位现代舞蹈及创造性教授法的先驱，丽塔·法伊尼奥（Riitta Vainio）的观点是正确的，最糟糕的事情，就是一个人对一个紧张的人说要他或她放松，因为这样的要求会使这个试图放松的人更为紧张。

[11] 安东尼·西格尔的祖父查尔斯也对声乐表现感兴趣，他将他的“情绪”系统象征化，发展了一种微妙的内涵逻辑（Charles Seeger 199

6）。

[12] 瓦格纳总是思考如何将他的哲学传送给观众，并且如何表演让观众理解。他不欣赏那种缺乏哲学文化的表演。

第八章

音乐即兴的符号过程：从《纽伦堡的名歌手》到波洛洛印第安人

第一节

音乐即兴与符号学

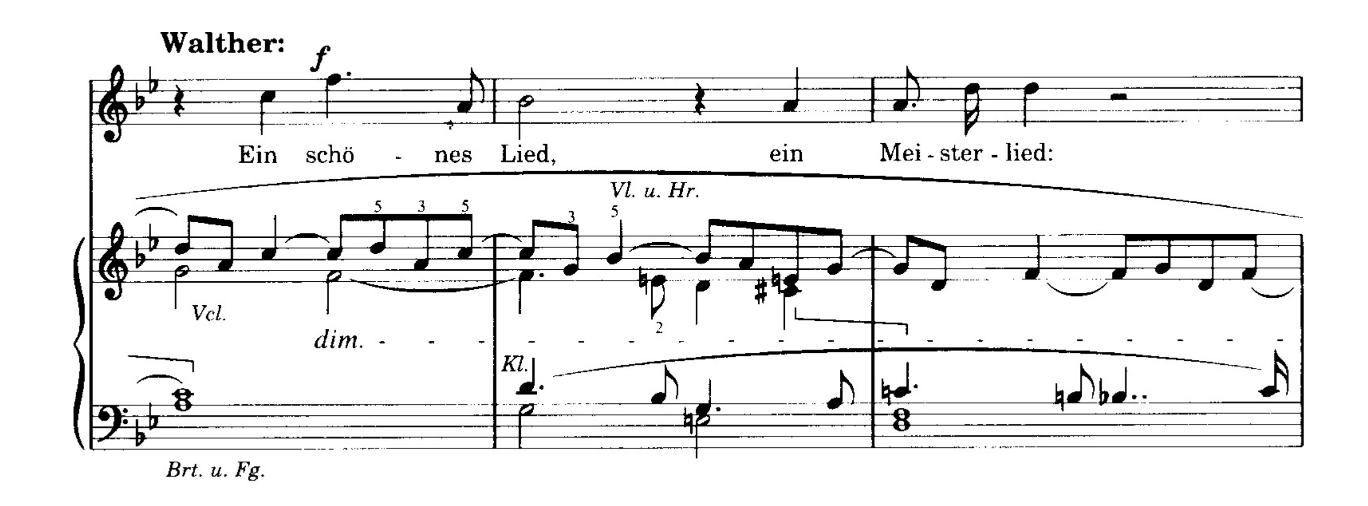
笔者观察即兴创作时，发展一种存在主义符号学（Tarasti 2001）的想法首次闪过脑海。举例来说，在理查德·瓦格纳的歌剧《纽伦堡的名歌手》（*Mastersingers*）中，我们找到了一种对符号学情境的恰当描述，这也是符号学现在的自我定位。因此，我们可以引用这个歌剧作为现阶段符号学的“拟像”（simulacrum）。

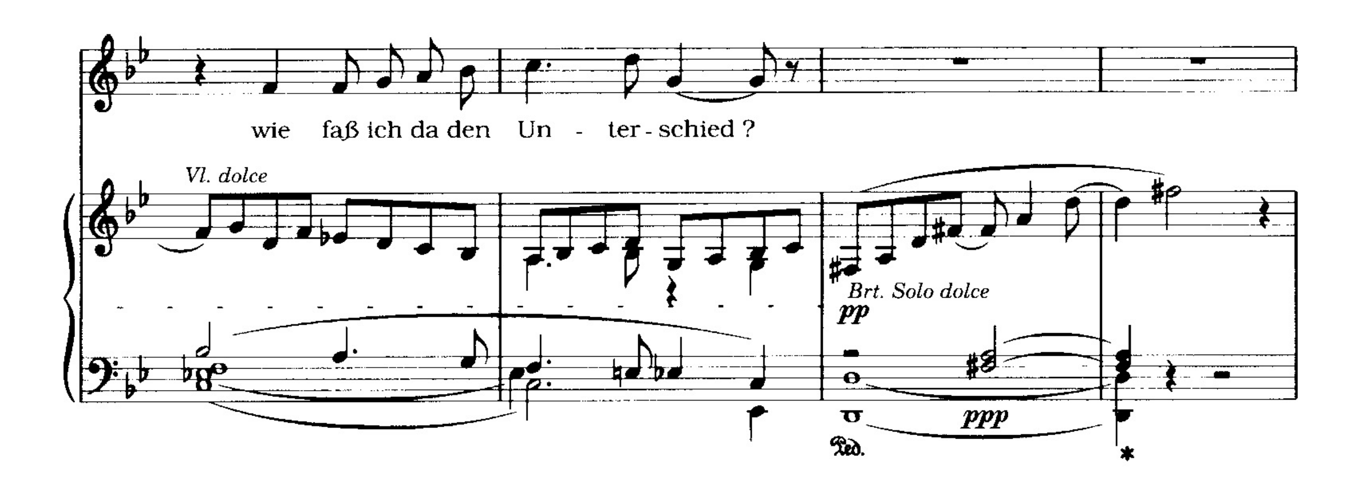
根据《纽伦堡的名歌手》，我们可以描绘出三种符号学。第一，名歌手们本身是“生成学家”（generativists），他们天真地认为，规则能制造出“名曲”。瓦格纳对这些规则的狂热分子表示了温和的讥讽态度，同时也把沃尔特·冯·施托尔青，这个靠灵感创作的年轻艺术家，置于一种滑稽模仿的描绘中。如果贝克梅塞代表了一种谨慎的近乎荒谬的“学术”风格，那么冯·施托尔青则阐释了一种自由即兴的写作方式，这也容易导致夸张（瓦格纳的表演指示，在沃尔特的“比赛曲目”中被夸大了）。施托尔青代表了那些只依靠形式手段来创作的音乐符号学家（从格雷马斯意义层面来讲）。最后，汉斯·冯·萨克斯把这两种特征综合起来，在守旧与创新、语言与言语，语法与规则的实现中，找到了良好的平衡。

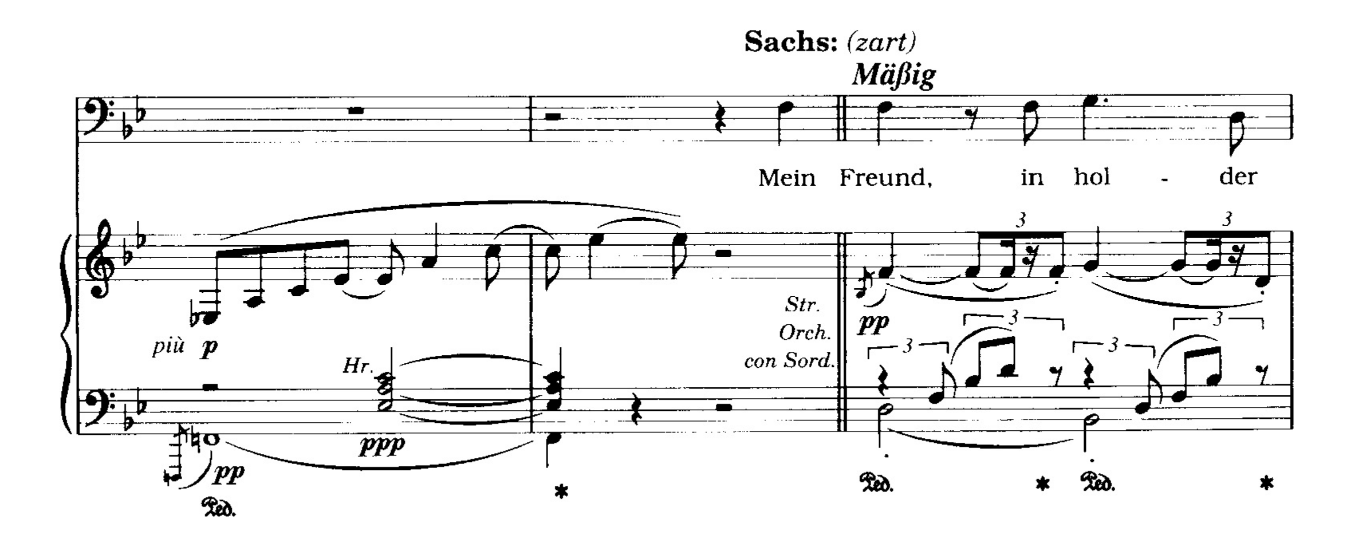
关于即兴创作的研究，最重要的经典著作之一是恩斯特·费兰德的《即兴音乐》（*Die Improvisation*，1938）。作为即兴创作的一个例
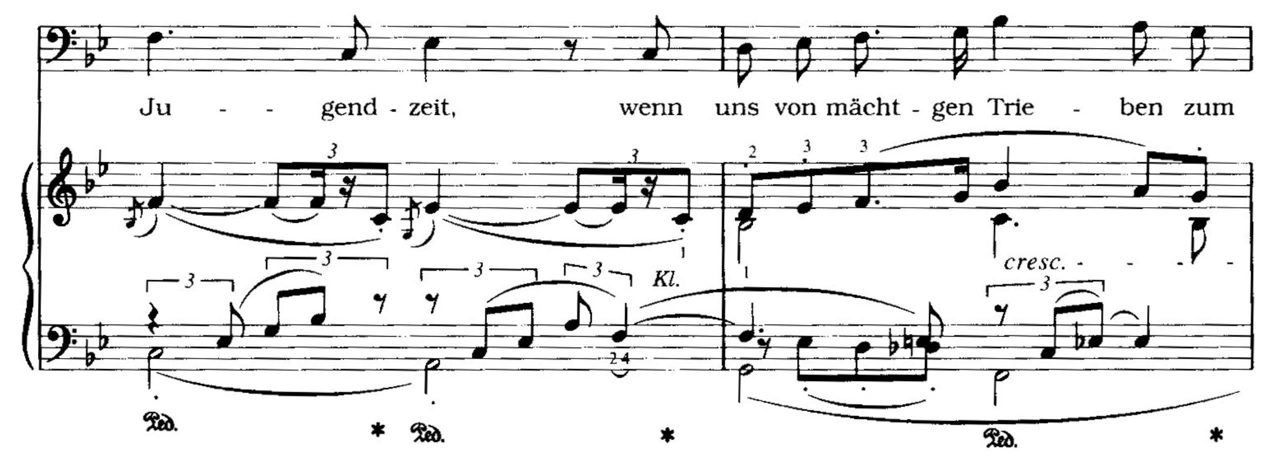
子，费兰德着重提到了在萨克斯的工作室里，当比赛曲目被创作并记载下来的时候：“这里是一个高度组织化和发展成型的即兴创作，它是遵循音乐内部发展的有机规律进行的。同样，实现了从即兴创作到作曲的变化；不是歌曲的变化，而是汉斯·萨克斯写下来的文本的。”（Ferand 1938:33）

现在，让我们回想一下关于瓦格纳演出中的即兴演唱场景。首先，要涉及到的情况是，即兴演唱者沃尔特一直有一个听众在他旁边，解释和评判着他的即兴创作。（谱例15）


Walther:
f
Ein schö - nes Lied, ein Mei - ster - lied:
Vl. u. Hr.
Vcl.
dim.
Kl.
Brt. u. Fg.


wie faß ich da den Un - ter - schied?
Vl. dolce
Brt. Solo dolce
pp
ppp


Sachs: (zart)
Mäßig
Mein Freund, in hol - der
più p
Hr.
ppp
pp
Str. Orch. con Sord.



谱例15　理查德・瓦格纳：《纽伦堡的名歌手》第一场，第三幕

因此，对于交流的情况我们可以理解为沃尔特扮演着发出者的角色，萨克斯扮演着接受者的角色。按照格雷马斯的行动者模式，沃尔特是一个主体，连同他的附属对象，即歌曲，旨在赢取萨克斯女儿埃娃的芳心。发出者和接受者自身都是名歌手，制定了比赛规则并评判比赛。萨克斯肩负着帮助沃尔特的任务，他这个角色激励着这个没有自信的即兴演唱者。当然，他的对手是贝克梅塞。另一方面，萨克斯的角色充满矛盾，在帮助沃尔特的同时，他也放弃了自己的女儿。然而，他还是如此行事，是为了避免重演《特里斯坦》中马克国王的命运。
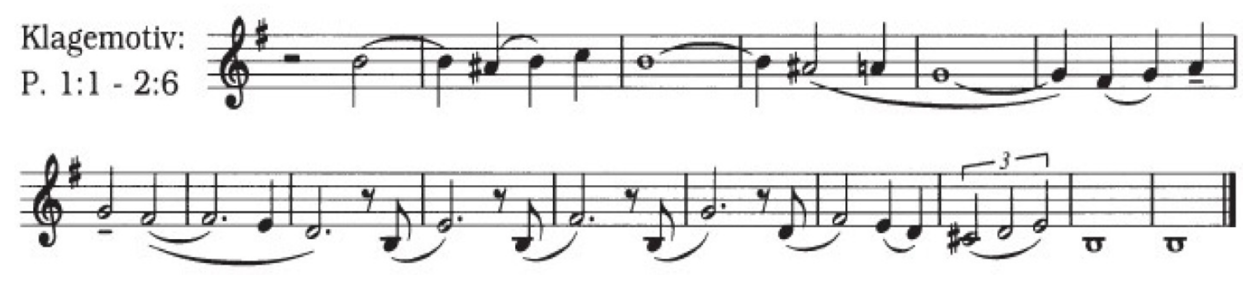
即兴创作在这里以一种独有的**交流**方式展现。正如在交流过程中，发出者和接收者都必须有共同的符码，沃尔特也必须遵照名歌手们制定的规则。沃尔特认为仅靠遵循这些干巴巴的陈规，无法明确描绘出他“如梦的影像”，因为陈旧规则和富有诗意的灵感之间具有不可调和的矛盾。然而，萨克斯说服了他，当沃尔特问他应该如何去开始遵循规则时，萨克斯回答道：“自己制造规则，然后让汉斯·萨克斯处理余下的问题！”

在即兴创作开始之前，他们展开了一场意义深远的关于歌曲创造规则本质的讨论。沃尔特问萨克斯一首普通的美妙曲子和一首名歌有何不同。萨克斯对于这差异的回答似乎带有预言性，试想，当今的电脑怎样在相对清晰的规则下创作出仿真的巴赫众赞歌、儿童歌曲、小提琴曲调以及其他种类的音乐，以至于连专家都很难分辨出“赝品”和“原版”的差别。在萨克斯的回答中，他回到了青春时代，回到了“春天”，在这里，似乎一切都是自发的，一首好曲子从强烈情感的灼热中自然浮现。但是如果一个人在秋天以及接踵而来的冬天也能写出优美的曲子，在他成长和体验艰难和奋斗的过程中也能创作出漂亮的歌来，这才称得上是名歌。换句话说，一首名歌是按照规则创造出来的，但它也由一段生命史而变得丰富多彩。

一般而言，这也同样可以用来描述音乐。音调和声音在几个世纪以来一直经受着越来越丰富的技术手段改造，以及越来越多样的人工合成。从符号学角度来看，后者常常显得行动力不足。萨克斯声称“符码”或名歌的规则只会随着时间的推移被理解学习。尽管如此，它们并不是无中生有地贸然出现。沃尔特问到，是谁创造了这些规则？萨克斯回答，是那些生命中被忧虑耗尽精力的人，但这些生命仍旧可以通过歌曲来为他们自己描绘春天的影像，并以此振奋精神。一首名曲因而成为一个模型，成为从生活中分出来的作品，人们可以从名曲中回忆起往昔逝去的黄金时代。沃尔特问到这影像怎么可能在“春光”已逝后还能保持新鲜；人们如何能够阻止规则最初的精神消失，人们如何去阻止歌曲传达的影像的消褪。对于这个问题，萨克斯给出了预先准备

好的答案，这些规则不得不尽可能地自我更新。以符号学视角看来，符码不得不常常根据语境的变化来检查自己。

当即兴表演完全开始时，沃尔特在他情感的法术下开始了创作；他将如梦的影像变成美妙的旋律。汉斯·萨克斯则以传统的名歌形式，将这些美妙旋律清晰地展示出来：Stollen, Stollen, und Abgesang。萨克斯短暂停止了即兴表演，并给出指令该如何继续进行。当旋律完成的时候，他评判道："只是旋律，自由一点……"但严格地说，他并不认为这是个错误，尽管这有可能会"刺激"到那些老一辈的名歌手。接着沃尔特全面展现第二乐段，这使萨克斯感到满意，尽管他仍然没有理解到沃尔特如梦影像的真意。此时此刻，这即兴表演被中断了。熟悉瓦格纳的每个人都知道"中断"在他的叙述中有着重要的功能：它有助于将最终的解决推迟到整场歌剧的结尾，成为最后超越先前一切的高潮。总而言之，《纽伦堡的名歌手》中的这一幕，以规则和自由创作间的对立，为即兴创作的符号学定下了一个卓越的起点。



谱例16　西贝柳斯《第一交响曲》第一乐章中的单簧管主题。

在即兴创作的研究过程中，符号学家们和其他学者经常尝试去搜寻藏在表面之下的规则，能应用于制造即兴旋律的深层规则。相应的，在此领域的搜寻简直已经演变成为简化论，试图证明即兴创作仅

仅是一种错觉，真正牵涉到的是对无意识规则的严密应用，而这种应用几乎是以演绎推理的方式进行的。比如，在巴赫的时代，随便一个风琴演奏者都能即兴表演一曲赞歌。这一事实让意大利音乐理论家巴里奥尼和雅格布尼找到了“形成”如此赞歌的规则（1978）。按照第二章第三节中的解释，海因里希·申克尔论证到从一个称为基本结构（Ursatz）的深层次对位法的结构，伟大的作曲家即兴创作他们的艺术作品是经历了三个等级：背景、中间地带和前景（1956）。因纽特的歌曲也已经沦为规则（Pelinski 1981）。约翰·桑德伯格已为艾丽丝·泰格纳尔所著的儿童歌曲（1976）写下了深层语法。同样的，芬兰小提琴音乐的创作规则也被阐释（Pekkila 1988），同样的还有阿根廷的探戈等等。因此，一开始似乎显得具有无限探索发现力的、无穷无尽且丰富多样的即兴创作，最后显示出只是在严厉规则指导下的活动而已。只要有一个机器，人们可以跟随一种风格创作出精密的“即兴作品”来。但我们能称这些合成制造的旋律为即兴作品吗？它们会不会缺少一些必须的元素?

萨克斯提到，不同在于创作**过程**的不同，机器无法发明规则或提供赋予它们相关性的历史意义。进一步来说，规则不会考虑到，与即兴创作相关的不仅是作品（言述内容），它还涉及到即兴表演者的行为，也就是行动本身（言述行为）（见第一章第四节）。当我们说到即兴创作时，有必要说明论述的是这两个概念中的哪一个。如果指的是作品，那么我们就要从中寻找某些品质，比如不可逆性和不可预测性。就行动自身的范围而言，我们的关注点主要在即兴创作者身上，也就是即兴创作活动的主体。相应的，我们有两个不同的主体：言述

内容的主体，就是文本**中**的主体。言述行为的主体，即依靠他/她的活动**创作**了这个文本的。我们因此谈到作曲、诗歌、舞蹈和它们的内部主体，或者是作曲者、作家、舞者自身。

在有些对即兴创作的研究中，这个差异的划分忽略了其方法论的后果。例如，在德瑞克·拜里的《即兴创作：本质与实践》（*Improvision:Its Nature and Practice*）中，爵士音乐家兼作曲家加文·布莱亚斯说道：

我反对即兴创作的主要原因之一是，在任何即兴创作的定位中，音乐创作者都被视为与音乐等同,这两种事物被视作是同义。创作者创作了音乐，以音乐闻名，音乐也以人著名。就像一个画家站在他的画作旁边，以至于每次你看到那幅画,都能看见那个画家，根本无法在看画的时候忽略掉画家。因为即兴音乐不能单独存在,它是有形的。通过研究禅和凯奇，我的定位开始把人与创作脱离。把你自身从现在做的事情分离出来，这在即兴创作中不可能发生的。（转引自Bailey 1980）

从这个观点来看，即兴创作并不让人满意，因为表演者的发音、创作和身体活动被强有力地放置在最显著的位置。但是，也有一些人，可能会心仪，并以那个情境为目标。在任何情况下，这段引言起了一个好的作用，即成为了即兴表演中这两方面扮演反向角色的证据。

这两种观点也在《纽伦堡的名歌手》的上述场景中出现。沃尔特的参赛歌曲蕴含的音乐化言说，包含着创作过程，以及基于歌曲本身

之外的价值和反思评论。如此研究即兴创作的方法，证明比仅分析创作结果更丰富。在电影理论中，包含在情节里的音乐被称为“有声源”。在这场歌剧中，沃尔特的参赛歌曲是一个有声源事件，比赛本身最后也是如此。这样的例子关系到戏剧对交流的交流，对舞台再现的再现。

第二节
即兴作为交流

符号学可以为上文谈到的两个方面提供描述的方法。翁贝托·艾柯把符号学分为两类：交流符号学和表意符号学。前者探讨了在各种情况下交流的整个情形。后者则考究了所有可能出现的表意，以及一个符号的形成过程。当我们把即兴当作交流来研究时，明确地关注即兴表演者以及即兴作为一种特殊活动。如果我们研究作为一种**符号**的即兴时，我们注意到的是结果，这一活动的产物。即兴作为一种符号？什么的符号？符号代表着某种东西，指代某些东西——当然也指代某些人。

即兴是某种存在境况的符号。海德格尔的术语“被抛性”（Geworfenheit），即当人试图在世界上定义自己时的境况，同时也描述了即兴创作的时刻。它是一种勇气的符号，准备进入结果不确定的交流，不知道这即兴创作（在任何级别上，无论是一个行动还是这行动的某个产物）会如何被接受。在即兴创作中，即兴创作者的存在的、时间的和空间的状况，总是在首位。即兴创作是符号存在的一种特殊方式。用语言学术语讲，即兴创作作为一种表达始终是指示性的，也就是

说，指向言述发生的时刻和地点的行为。即兴是表演情境在表演本身当中的“踪迹”。

从这些初步的定义中，也许已经总结出，即兴创作始终属于交流符号学而不是表意的符号学。让我们弄清楚这是什么意思。为了实现这点，我们回到雅各布森的经典图解（1963:214）：

语境

发送者 → 信息 → 接收者

渠道

编码

根据雅各布森，交际可能强调以上的任何一个元素，当它们中的任何一个元素的相关性大到支配了其他元素时：

指示的

情感的 → 诗意的 → 意动的

交际的

元语言学的

例如，在刚刚探讨的《纽伦堡的名歌手》场景中，沃尔特和萨克斯的对话不断从一个“功能”转移到另一个。当他们处理这一信息（沃尔

特的参赛歌曲）的音乐化形式的时候，诗意功能参与其中。在这过程中，当作为接受者的萨克斯被高品质的歌曲所感动时，当他谈到这旋律可能会刺激到名家前辈们时，是意动功能在起作用。当萨克斯力劝沃尔特拿起他的纸和笔写作时，当音乐中的前奏和弦“准备”开头时（可以说是打开渠道），交际性的功能被放到显著的位置。在有些位置，情感性的功能很重要，如当沃尔特唱到“我爱”，以此强调发出者的情绪状态。此外，萨克斯谈到黄金般的青年时代时，情绪性历历在目。元语言功能在沃尔特关于规则的讨论中运作，也包括萨克斯一起思考名歌符码。指称功能被留到最后一幕剧的最后狂欢的盛夏集会上表现。

雅各布森的理论能为即兴创作的“普遍理论”打下基础吗？与任何时刻交流有关的即兴创作，能发生在以上模型的任意部分吗？请考虑以下可能性：

（1）**发出者即兴创作**。在这里主要强调的是即兴创作者。声音听起来是否像即兴创作出来的已经无关紧要。即兴创作者可能依赖于生成规则，这样，声音听起来才像一个完整的曲子。比如，一位风琴演奏者即兴创作了一首赋格曲。

（2）**信息是即兴创作**。在这个情境中，声音必须听起来像一首即兴作品。西方艺术音乐书写的曲子中有许多即兴创作的“痕迹”，其中一个例子是以符号记录的华彩的协奏曲。

正如以上所说，发出者和信息之间的差异，与言述方式和言述之间的差异是一样的。通常情况下，一个音乐性的言述——比如听上去是即兴创作的一个乐段或艺术音乐中的一个“主题”——已经在由发出者的活动转到信息本身的过程中创作出来。在这些情况中，人们可能也会

把即兴创作说成是一个“姿势”。英国号的独奏，取自瓦格纳的《特里斯坦》的“牧羊人”是一个例子。另一个例子是西贝柳斯的《第一交响乐》开始的单簧管独奏，关于此例，音乐学者伊马利·克罗恩这样描述：

> 这段引子描绘了一个史诗叙述者的角色，此外，它的特点在于乐句结构的形式，以及发出孤独声响的单簧管——一个在遥远的卡雷利亚仍能听到的哀伤妇人的低沉女声……这些主要乐句的哀怨动机是对于男性悼念歌曲的艺术模仿，偶尔在死亡或其他悲伤事件中被上了年龄的女人所唱。同样，这些哀伤的歌曲（挽歌），在古希腊（和东方）用于相同的目的，以同样的方式行进，从一个很高的音调开始逐渐过渡到低音。

当然这并不能表现对于哀悼的一种平实的模仿，而是对民间音乐“姿势”符号的象征性的重新解释。在海托尔·维拉—罗伯斯的寇罗斯（Choros,巴西的一种轻音乐）中，我们也遇到从民俗音乐转变到艺术音乐、发出者转换到信息、言述到言述行为的转变。在这些乐段中，即兴创作的正式轮廓，即作曲者自己称为的“新的组成形式”，植根于里约热内卢街头音乐家的小夜曲，如在世纪之交流行的寇罗斯群体。如果把原始的寇罗斯音乐和艺术名家的独奏相比较，比如说维拉—罗伯斯的长笛与单簧管的《第二寇罗斯》——第二部分模仿了著名的寇罗斯即兴演奏者卡拉多的技巧，十一度的跳音——两者联系非常明显。

（3）**接受者即兴创作**。这一过程可能发生在某些先锋派表演中，他们的艺术作品中包含着观众的反应回馈。比如在萨蒂的钢琴曲《烦恼》（*Vexations*）和凯奇的一些作品中。它们使用极度缺乏的信息或
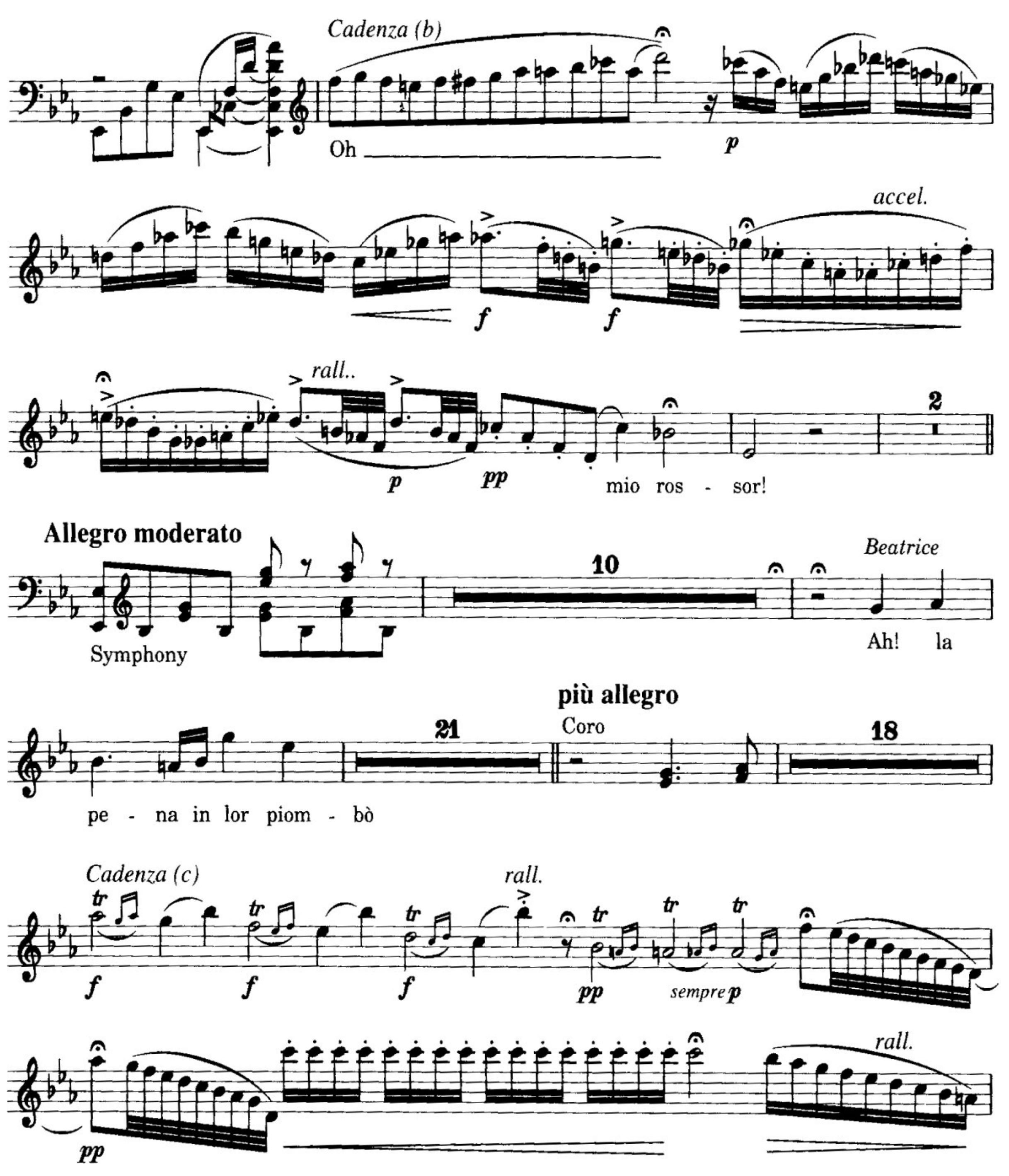
极度丰富的符号，现代主义艺术家希望促进观众们或多或少以即兴的方式自发反应。

（4）**语境成为即兴创作的对象**。这发生于社会环境促发了即兴行动的情况下。在这些突如其来的即兴表演可能出现在火车站、旅途中、节日里或其他不平常的场合里。在更广泛的意义上，整个时期的风格和文化背景更偏向于即兴创作，如同法国在20世纪一二十年代的审美文化中，“游戏”（jeu），即玩耍和嬉闹这一概念占了中心地位。

（5）**即兴创作中的渠道**。这是可能发生的，比如在一个剧场表演或其他精彩表演中，任何事物都能作为其节目的一部分，正如在桑巴嘉年华上，任何物体都能被用作打击乐器。

（6）**符码可以被即兴创作出来**。这一情况将整个进程置于危险的境地，因为没有一个特定的共用最小符码，交流无法进行。在一些先锋派的音乐中，作曲家用图像乐谱，演奏者每次都必须以不同形式即兴创作出它的符码。从某种意义上说，在几个意义层面叠加运行的模糊音乐情境，需要听众发现或创造新的符码。由此也发生即兴创作。

总而言之，即兴创作似乎接近于“交流”。对于以上六种情况，还可能从一个“噪音”的角度来论述。如果人们把“音乐”理解成一种从作曲家到听众的单向交流，那么就会认为所有的受情境自发产生的反应都是一种干扰。然而，“噪音”可能是积极的。19世纪意大利歌剧谱下了艺术歌曲的华彩乐章，而在这一时期，音乐的“正常”进程中断了，谱例17很好地阐释了积极“噪音”。著名芬兰一瑞典女高音歌唱家珍妮·林德，即兴创作了这首乐歌，她的丈夫转写成乐谱。



谱例17　珍妮·林德的即兴演唱。她的丈夫奥托·戈尔德施密特记谱

第三节

即兴作为表意：皮尔斯式的观点

表意的基本单位是符号，有许多理论是讨论这种符号如何能存在、它的结构，以及它是如何运作的。如在第一章第三节讨论过的，“欧洲符号学”通常都遵照索绪尔的符号二元论，符号被分为能指和所指，表现和内容。相比之下，美国哲学家查理·皮尔斯认为定义一个符号至少需要三个单位：符号本身（或再现体）、对象、解释项。相应的，会获取三种类别的符号：符号本身，与其对象相关的符号，与其解释项相关的符号。这些类别中最著名的是与对象相关的符号，它们进一步划分出三个等级：“像似符号”，这种符号与它的对象具有像似关系；“指示符号”，这种符号与它们的对象是邻接关系；“规约符号”，这种符号的关系是规约性的。皮尔斯符号学也有很多其他分类，但就即兴创作研究中运用他的理论，我只用上述符号分类作为例证。运用皮尔斯的理论，我们能分类和分析所有种类的即兴创作符号。

“像似性”、“指示性”或“规约性”的即兴创作，被看作一个符号合成体、几种符号构成的系列、一个整体的文本，它们通过与其符号对象的一种特殊的关系，变得有意义，并承担起它们的即兴特征。例如，符号与一些早期作曲、音乐流派的关系，就是如此。在这过程中，即兴创作是从“某些东西”开始，就一个给定的对象作即兴创作。对象的关系存在于符号（再现体）和它的对象之间，因而在本质上是像似性、指示性或规约性的。

关于像似性的即兴创作，最好的例子在18和19世纪协奏曲的幻彩乐章中找到。卡尔·车尔尼的《钢琴理论及演奏大全Op.200》（1836）

中包含了许多这种即兴创作的例子。车尔尼列出来的几乎所有情况都从一个给定的主题中涉及到即兴创作，因此组成像似符号的即兴创作。车尔尼提供了一些现成的模型（皮尔斯说的型符），范畴取决于主题对象怎样分类。车尔尼尤其列出了快板、柔板（正式类型）、优雅的小快板（华丽类型）、诙谐曲的急板（狂想曲类型）、活泼的回旋曲、波洛涅兹舞曲、主旋律和变奏曲、苏格兰赋格曲和圆舞曲、进行曲和其他种类流派。他为贝多芬钢琴协奏曲C大调第一乐章创作的华彩乐段，是关于阐释的主题对象如何被用作像似性的符号，并统一整体的各个部分。如果比较车尔尼和贝多芬自己的华彩乐段，会发现它们是完全不同的，人们会注意到相同的"对象"在一定范围内，在"即兴创作"里产生各种各样的像似符号。

另一方面，当我们以适当的意义，从一个主题过渡到主题的发展时，主题一对象（原动机）和它的符号性的阐述之间的相似关系就变得模糊不清，以至于作为第一性的直接的像似性消失了。在一些音乐作品里，像似性逐渐转换和分解，形成了整个作品的中心"理念"。以亨利·布瑟的《神奇之旅》（*Voyage fantastique*）为例，它以察觉不到的幅度，一点点"即兴"从瓦格纳式到理查德·施特劳斯风格，继续到勋伯格、无调性、十二音阶等等，完成了整个系列的"即兴创作"，这些例子常常通过"组合艺术"（ars combinastria）原则进行——以规定的顺序集合现成的元素。有的学者也以此方式考察民间音乐的即兴创作。歌手/演奏者已经在脑海里存储下了"元素"的全部节目，接着，他们将根据特定的句法规则，制造出新的乐曲，"即兴创作"但音乐风格保持一致（Pekkila 1988）。

在指示性的即兴创作中，即兴创作的符号和其展现的对象之间关系是邻接性。这样符号和对象不必相似。举个例子，上面讨论到的沃尔特即兴创作的参赛歌曲，是一种梦境或兴奋情感喷发的表现，很难找到比这更好的例子了。民俗音乐也有许多说明即兴创作是来源于强烈情感，作为情绪的自发性的、指示性的符号。上文中给出了克罗恩对于单簧管独奏的阐释，西贝柳斯的《第一交响曲》是从模仿挽歌开始。有三个其他例子：（1）一位芬兰老妇人，来自印格尔曼兰的唐娜·霍维宁唱的葬礼哀歌（记录于1956年）；（2）来自马托格罗索的波洛洛印第安人唱的挽歌（由里约热内卢的印第安博物馆录音）；（3）日本僧人的挽歌，文本是事先准备好的，这种准音乐形式的背诵给人留下一种即兴创作的印象。让人惊奇的是，所有这些情况尽管有着巨大的文化环境差异，但都有相似的指示符号的声学形式。在文学作品中，赫尔曼·黑塞的小说《玻璃珠游戏》中的最后一幕，也是诠释了仪式性即兴创作的很好例子。这一幕发生在日出之际，年轻的提托在风景如画的阿尔卑斯山脉自由起舞，丝毫不知道约瑟夫·克内希特在观察他。这恰好代表了一种可能只表面上显示出即兴创作特点的原型行动。实际上，它却可能由一些深层次的精神符码决定。众所周知，印度的拉格（ragas）中的即兴创作，是由一天中特定的时刻和气氛所决定的，这也是一种指示性音乐的练习实践。

再来说规约性符号的即兴创作，它的出发点需要来自一些规则、概念、思想，这是规约性符号的即兴创作所要表现的内容。在某种程度上，沃尔特的参赛歌曲遵守了名歌手的规定，可以被视为一种规约性的即兴创作。但是，符号的类别是能够混合的；因此没有什么能阻

止我们谈论一种"规约指示性"的即兴创作。一位即兴创作的钢琴家，打比方说，他是根据车尔尼风格分类演奏的，但不断地在改变着音乐主旨——即主题对象——他也是在练习规约符号类即兴创作。

所有上述的符号类别在多方面的"互文"情况下会混为一体，几个符号种类会同时一起运行。可能它们中只有一个会参与即兴创作，其他的早已预先建立。让我们用一个音乐加入表现活动的特定的情境来作为例子。在20世纪五六十年代的芬兰，希尔玛·亚尔卡宁推动了女子体操制度的发展，并使其达到流行的巅峰。赫尔辛基大学的一队体操运动员世界巡回演出，被评价为是对远古时代理想的再创造。这种亚尔卡宁制度下的女子体操中的运动是完全预先安排好的，但和持续紧张的芭蕾舞的运动语言比起来，还是依靠了一些特定的"自然"原则。但是每个不同的表演都会即兴创作出新的音乐。在某种意义上，音乐是一种规约性的即兴创作。同时，它也是像似性和指示性，与平行姿势性语言的特定关键时刻相联系：像似性，在这个情境中，音乐模仿进行曲的节奏，摆动手臂或跳跃；指示性，由音乐决定了跳跃或其他身体动作。与之相反的例子，是由亚历山德拉和罗比特·皮尔斯（1991）详细阐述的运动系统，认为音乐是事先决定了的——被肖邦、亨德尔或其他作家创作出来——但身体动作是即兴创作的。在这里，身体活动通过像似指示性的即兴创作模仿音乐。另一个例子也很好地说明了"即兴"表达运动和已有的音乐（贝多芬的《田园交响曲》）的调和，那就是迪斯尼的动画电影《幻想曲》（*Fantasia*）。

不管它们是主题一对象、情感状态还是抽象的规则，当即兴创作来源于一些基本的给定条件，能得到一种怎样的"推断"？皮尔斯（194

0）把逻辑推理分成了三类：“演绎”、“归纳”和“试推”。遵照车尔尼的建议，我们比较接近演绎推理，这个过程常常产生“正确”结果，尽管后者可能只是同语反复，例如电脑参与的“即兴创作”：生成语法被注入机器，却没有自由的发挥空间，但在给定的类型中产出了“正确”的复制本。反过来说，归纳推理，对于真正的即兴创作也是不适用。比如说，在《纽伦堡的名歌手》中，我们看到了不成功的即兴创作者贝克梅塞，他就是严格按照归纳法执行的。他努力尝试着从回忆别人歌曲的片段中编制一首杰作，但却没有成功。这是典型的“归纳法即兴创作”。相比之下，沃尔特即兴创作的方法代表了第三种推理方法：试推。在每一乐段结束后他不确定地询问关于推论的规则是否正确，或设法确认他不肯定的推理的正确性，从而得出最终正确的解决——一首杰作。可能，真正的即兴创作可以正好按皮尔斯式的方法，以试推法的形式确定。

第四节

即兴作为表意：格雷马斯式的观点

当我们把即兴创作作为一种表意行动时，我们不必限制于皮尔斯的符号学理论，其他的理论也是可以代替的，比如A.J.格雷马斯的生成模式。从格雷马斯的理论出发，笔者已经形成了一种音乐分析模式，以同位素（istopies）为起始（意义的基本层级），然后发展到下一阶段，其中的意义过程，根据时间、地点和演员逐一阐述。然后上升到模态层次：“是/做”、“可以”、“知道”、“意愿”、“必须”和“相信”（Tarasti 1994）。

根据这一理论，即兴创作构成了它自己的同位素，即它自己的规则和规律。在音乐实践中，即兴创作往往被清楚地标出，并和其他情况进行区别。也常看到，即兴代表混乱和无组织的领域，一种巴赫金意义上的“狂欢”（Bakhtin 1968）。每一个接收者会理解，即兴同位素往往是一种特殊的自由领域，放在其他地方是不允许的。创造力学说的许多追随者赞同认为，一个创造性的行动就是即兴创作，它不能服从规则或界限。即兴像是一种保留地，赞同甚至青睐那些组织行动中被遗弃的形式。但当所有的东西都被允许的时候，它则完全是另外一回事了，比如，很多前卫的表演中的无所禁忌。在那种情况下，最终结果反而是陈词滥调，因为所有的表演都会千篇一律。

在一个新的层次上，即兴的符号过程采取了一种新的形态。也许会有人说即兴只是一个时间性的范畴，是按照“不可预见性”和“不可逆转”的原则操作的（Jankélévitch 1974）。也就是说，即兴仿佛从自发的反复无常中出现，不可预料，它的结果也不能重复。如果它再次发生，则不会再被称为即兴创作。这也正是歌剧最后沃尔特的参赛歌曲所发生的情况，当我们已经在第三幕的开始听到了“真正的”即兴瞬间之后。所以，用符号记录的即兴创作是最矛盾的东西，我们只看到或听到了另一半即兴创作：我们把它当做一种言述（enunciate）来接受，不再作为言述方式（enunciation）。

空间意义上，如上所述，即兴出现在某种地方，就如协奏曲或咏叹调的华彩乐章一样。在作者的意图里，即兴在话语这一层面上也许可加入一定的主题一人物，和言述行动者的主体性。例如，如果我们听伊萨克·阿尔贝尼兹（Isaac Albeniz）在1903年的一个录音时，我们

会问我们感兴趣的是什么呢？也许恰恰是听起来像"阿尔贝尼兹"即兴演奏部分。在那种情况下，我们感兴趣的对象则是作者，也就是说，和某个特定的人有关。

那么，关于**模态性**呢？所有常用的模态性以其各种各样的形式出现。例如，在即兴独奏曲的华彩乐章中一般的模态性用如下方式操作：（a）"知道"的模态性是增强的，由于即兴部分常常提供了新的信息。虽然在大部分华彩乐章中即兴往往是像似性的，但它并非冗余。（b）"必须"减弱了，因为即兴是瞬间释放的，从现成的乐谱解放出来。（c）"可以"增强了，因为即兴通常要求更多的技巧方面的精湛。（d）"意愿"减弱了，因为即兴部分很少有目标导向，相比音乐作品的其他部分，需要更少的技术性。即兴把听众和演员从"正常的"、活跃而有激情的背景中分离出来。此外，从"意愿"产生的声调紧张都被主调的四六和弦所打断。只有当即兴表演结束时，在主音上结束才会出现。（e）"相信"，即兴的"真实价值"或具有说服力的部分，是本节最小的层次，因为即兴显现的并非自身的东西。按照格雷马斯的分类，即兴是一种"谎言"（它似乎是它所不是的东西）和一种"秘密"（它不似它本身）。作曲家若具有即兴风格，他会掩盖其音乐中的基本符码一叙述内容，以这种方式隐瞒此符码的重要性，以致听众不会把即兴策略看得那么"认真"。肖邦的《G小调叙事曲》的引导式的前奏则是一个很好的例子。听众把这个开头当作后面情节的介绍，却不知整个作品的所有核心符码都包含在内，只有在最后，音乐悲伤地返回G小调时，才得以显露。类似的情况是，听者第一次听到西贝柳斯的《第四交响曲》时，没有料到三全音的动机是整个作品的核心。从上面的观察中，可

以得出，格雷马斯的理论适合用于分析即兴表意，把即兴作为意义进行调查。

第五节
结论：即兴与存在符号学

在本章的开始，我谈到，即兴的研究似乎自然地引导出一种特殊的存在符号学。在这样一种存在符号学中，所有“经典”的符号模式依然有效。但它们都需要加上一个新的因素：情境方面，即所研究对象的时间、历史以及未来等等，这些符号存在主义式的存在都应该考虑进来。

有人经常指责符号学家，认为他们只能揭示符号的那些永恒的、非历史的、无趣味倾向、无色无嗅的功能，它们是奇怪而无生气的符号功能。然而，每位学者的观点在时间的过程中是不断变化的，人类的情境在交流和存在中，与把它“对象化”的模式不同。存在主义符号学拒绝破坏现象的暴力式分析（这是一种伦理道德原则）；现象的普遍性包括它们被看作某种东西，从某个角度；说什么或表达什么可能不比以什么意义或模式来说本身重要；至于时间性：随着时间的推移，意义会变得更为深重，会在我们知道必须放弃的时候实现。这些都是我称之为“存在的符号学”的论断，它在我最近的一本书里有所扩展（Tarasti 2001）。即兴不由自主地包括了这些方面。因为以即兴的名义，音乐家、演员、吟诵者、舞者让自身任由情境的摆弄，希望“天才”不会抛弃这个冒失鬼。

第九章

表演艺术符号学：一个建议[13]

表演，法语为*execution*，德语为*Aufführung*，可能更准确一些的是*Darstellen*，意思是将某种内在东西显示出来。在表演作为文本时，它有一个预先设定的模式或起动点，展现一种存在如何变为另一种存在，即一种转化。在此过程中，那些文本中的隐含意义突然活动起来，并获得了新的品质。这是某些艺术形式的基础，即，在这过程之前，它们还没有成形。此过程可以称为阐释。在符号学理论中，它也被称之为信息或文本的"模态"（格雷马斯语）。

艾蒂安·苏里奥对表演下的定义依然有效："表演，是一件艺术作品的物质实现，表演者是这一过程的主导者。"表演带有身体性，因此把一位音乐家或表演家和运动员做比较是有道理的。当人们和表演艺术家交谈时，他们经常不会探讨精神或意义问题，而是谈论身体感受或表演的乐器，比如："我早上起床时背痛"，"尽管我昨天给小提琴换了根新弦，它还是有奇怪的杂音"等等。

苏里奥还关注某些时间艺术，如戏剧、音乐、舞蹈和电影。假设先前的创作者和表演者不是同一个人，那么表演者的任务就是去实现创作者想要表达的意图，哪怕创作者描绘的"构图"可能很复杂，要求很高，很严格。一部作品可以被解读出多重意义，虽然文本是预先存在的实体，它也必须被赋予血肉。尤其在我们这个时代，确定的阐释只留在背景里，创造者常常需要即兴创作。表演者在创造时加入新元素，以此来凸显他/她的个人独创性，这已经远远不再是忠实于原作品的准确表演。我们还记得马塞尔·普鲁斯特在评论戏剧艺术和贝尔玛的

表演（原型当然是莎拉·贝尔纳特）时说的话：艺术家应该满足于让自己成为一个展示艺术品的窗口。

接下来，我将要提出一个新的分析模式，希望它能适用于所有表演艺术。在此之前，我首先全面审视一下到目前为止的有关表演哲学基本原则，这些原则很多已出现在苏里奥的思考中。

1. 技能

表演，可被解读成类似于语言学中“能力”和“表现”。如果没有一种准确的、事先获得了的技能或手法，不可能有像样的表演。无论是演员、音乐家，还是马戏团小丑，都必须拥有职业技能。人们会支持或宽容业余表演者，在表演过程中，往往业余表演者的乐趣大于观众。相反，专业表演者也会给观众带来娱乐，但其本身却要克服舞台恐惧、表演过程中的瑕疵，压制个人感受以服从表演需要。表演技能越纯熟，越少紧张。然而，紧张感也有其积极的一面：它让表演者对他认为重要的有意义的部分保持兴奋。一般而言，当人们意识到紧张感不能给自己和他人带来任何快乐时，紧张情绪会相应消除。对于某些先锋派艺术家来说，专业技巧几乎被禁止，因为他们认为专业性的表演只会带来墨守成规、教条主义和陈词滥调，应该极力摆脱。尽管这样，有关表演技术的操练守则和训练理论还是层出不穷。法国钢琴家雅克·费夫里耶曾建议学生一边重复同一手指动作几百次，一边读报纸。艺术家哪怕已经到达了事业巅峰，仍旧连续不断保持训练，因为有人认为演员必须通过高强度的身体训练意志，改善体型。在戏剧业和电影业，演员的专业表演多半是听从导演要求。

这里存在一个错觉：一个人潜在的才能只要被一个慧眼识珠的伯乐发现，就会马上奇迹般成为一位伟大的艺术家。印第安纳州的《校友》（*Alumni*）杂志在最近一期（2011年夏季版）中报道了一个破产商人的故事。这位名为伦斯多夫的商人，现在成了布卢明顿的雅各布斯音乐学院的一位歌剧学生。他失去了工作和财产后，偶然有一天在音像店发现并购买了普契尼作曲的歌剧《今夜无人入眠》（*Nessun dorma*），于是他模仿帕瓦罗蒂的演唱，在YouTube网站边听边唱。他承认："我读不懂乐谱，也不会说一句意大利话。"接下来，伦斯多夫先生开始在观众面前演唱，并找专业声乐老师培训，他加入丹佛音乐剧院，开始了声乐课训练。2009年，在就读期间，他成功申请到了印第安纳大学的奖学金。此大学前任系主任查尔斯·韦布在观看了伦斯多夫的几次小型独唱会后，给予高度评价："他拥有一副极有特色的男高音歌喉，极具意大利风格，并兼具了20世纪意大利卓越歌剧演唱家拥有的洪亮壮丽、充满力度、圆润充沛的音色。"这个奇迹故事中的意识形态，用巴尔特的方式研究会很有趣。此故事说出了一个美国梦神话：只要你努力，无论何时，一切皆有可能。在歌唱中，身体本身就是乐器，就是品格，这种奇迹确实可以发生，因为大多数杰出的歌手就是如此。然而，若无专业训练，再奇迹的嗓音也可能被毁灭。

2. 理论

到底有没有一种方法或理论，能让我们学习后就能成为一位伟大的艺术家呢？的确，在许多表演学院，特别是乐器演奏和声乐训练的音乐学院，还有剧院，教学从美声唱法到瓦格纳式的宣叙唱腔，从国家学院的小提琴、大提琴、钢琴课程，到伊莎多拉·邓肯的现代舞蹈方

式，更不用说斯坦尼斯洛斯基、梅耶荷德和阿尔托的理论了。除此之外，还有林林总总教人放松的教学法，尽管一个紧张的人最害怕的正是放松。还有一些艺术理论在幕后指导着表演进行，但它们和表演实践之间到底是什么关系？在芬兰，卡里·萨罗萨里关于演员表演的符号学理论就讨论了此问题，坦佩雷大学的戏剧课排演的众多经典戏剧，都运用了他的理论。它们包括结构主义戏剧理论、心理分析方法、心理剧等。对有些头脑来说，过于理论化反而会使艺术实践难以进行。曾有一个文学教授被问及为什么他在研究了大量叙述学理论后反而不再写小说，他回答道：如果空中飞人表演者思考他将落到何处的话，他会掉下来。

除此之外，安德烈·埃尔博也在他的著作中对表演艺术符号学理论进行了深入思考。他认为，“文本”概念在戏剧中包含了许多方面。第一，文本本身，比如戏剧剧本、歌剧剧本、乐谱，在舞台上都有意义，有所指。这些“指导”使演员注意到表演细节，或舞台布景、灯光、服装、音响效果等；对读者来说，这些因素并不明显，它们只与“隐含的观众”有关。在埃尔博看来，戏剧常规情境要求，表演被定义为发生于观众在场情况下的表现。这些规约或编码决定了从日常生活到戏剧场景的转变。关于戏剧场景，已有专门的理论家讨论过，洛特曼提出场景化等同于叙事化。生活经常变成情节，类似于19世纪俄国小说中的战争的场景。当日常生活成为一成不变的单线循环时，战争、游行等带来变化和刺激。

埃尔博定义的戏剧情境如下：

a.　身体：日常生活中的姿势已经脱离了它们的"实在"语境，转换为符号。每个表演都包含了符号化过程。

b.　在这样的符号化过程中，一个"醉汉"被展示出来：表演必须显示。（在这里可以加一句，此种范畴即是标出的。）

c.　此种前推方式，不是基于意图，而是约定俗成。

d.　以此创造出来的意义是多层次的。

在萨拉萨里的理论中，戏剧符号学的基础是活生生的人——笔者在下面阐述自己基于存在模式的表演理论时，会提到这一点。萨拉萨里引用了瑟尔的言语行动理论中关于以言指事、以言行事、以言成事的三个要素——这适用于所有修辞学。当一个演说者演讲的时候，他追求的言语行动包含两个维度：以言指事——他演说之事实，和说的内容，其中演说内容又包括两个方面：提出观点、表达情感。而以言行事指一个人讲话的时候在干什么；以言成事指讲话后收到的效果。比如一个教视唱练习的老师对学生说：一起唱！此言语行动就包含了以上三个方面信息。参照此理论，在戏剧表演中，我们会注意到当一个演员表演时，同时涉及的是他/她在演出的事实，演出的内容，演出的结果是这个演员的"文本"，比如演哈姆雷特。当展示他演出时做什么，以及最终以言成事的效果，即观众被打动。

当萨拉萨里仔细考察演员文本的隐含意义时，诉诸符号学巴黎学派和格雷马斯的理论，做得极端系统。分析的例子是卡洛·哥尔多尼的戏剧《老顽固们》（*Baruffe Ciozzotte*，1760），坦佩雷大学的戏剧课1971年上演这部戏剧，其中的第二幕第十二场被拍摄下来。在萨拉萨里的研究中，为了澄明两个演员伊西多罗和切卡之间对白的意义，

他运用了全套格雷马斯意义生成理论。可以用图解作具体的呈现：中间框代表明确的表演行动，比如断言、拒绝、怀疑、说服、欺骗、盲目、揭露骗局、解释、确认等等。表演后面隐藏着包含演员和对白合作的模态。

萨拉萨里用于阐释伊西多罗和切卡对话的理论方法，指出了一个最关键的发现——这个发现对整个表演艺术理论具有重大的启发性价值，即戏剧文本的单一线性发展进程转变为多维复调模式——也就是罗兰·巴尔特早年所说的戏剧的特点。有趣的是，当伊西多罗保持沉默时，并不意味着他已不在场，相反，他还继续留在舞台上，理解切卡说的话，不断推动意义进程。

笔者在音乐符号学中也提出这个看法：比如在贝多芬《华尔斯坦奏鸣曲》开头，有一种符号线性链的层次，其中两个音乐"角色"轮番上阵或同时出现。相对于诗歌话语，在音乐这个抽象的论述领域，"角色"代表什么本身就是一个难题。有人也许会说它是承载意义和主要形象的单位，音乐中常称之为"主题"。在此段音乐中，当低音部分发出主题或动机A时，会收到来自高音部分主题B的回应，接着，"角色"A又在文本"言说"，B再回应。以此方式，这种组合关系构成了内部对白。当主题B重现时，主题A不会消失，而是作为记忆留在听众或目标听众意识中。因此，即使是音乐中的主题也互相模态，因为角色都有它们内在固有的模态内容。而且，阐述者能以很多不同的方式模态。例如，贝多芬《华尔斯坦鸣奏曲》开始部分中"角色"对话。这可能是依据格雷马斯理论得出的表演艺术核心。

3. 时间

正如苏里奥强调的，表演艺术构成了一个静止文本的时间化。当微妙的时间策略渐渐用上，时间化逐渐被感觉到。演员姿势的大多数成分依赖于准确地把握时间。萨拉萨里根据博德维瑟尔的姿势理论，对演员各种各样不同的时间性姿势的列表进行了完善：上升、下沉、密集、减缓、加速、扩张、减弱、增强、分解、保持、缓和等等。音乐家必须审时度势何时开始，这使他们保持特别的警觉。有时比较有益的方法是排练应该比正式演出时放慢速度，这在音乐排练中尤其有用。有时，作曲家允许表演者有一定的速度自由，意思是"偷取时间"?在浪漫主义时代人们认为，偷到的时间无需归还。一般说来，音乐家知道小节线前面的节拍可以拖长到任意程度，但后面他必须再次跟上音乐节奏。

美国学者亚历山大·皮尔斯发展出与之相似的一个关于"表现性"或"丰富运动"理论。表演者为表演找到时间恰到好处的戏剧性动作，为此必须找到上面描写过的叙述平面。萨拉萨里的表述很准确："叙述活动是一种组合智力。"艺术家当然能够在作品中预见到这种叙述，正如谢尔盖·拉赫玛尼诺夫，能在作品中仔细盘算在哪个点放置戏剧性的高潮。正确的时机掌握应该来得确切，而不是犹犹豫豫。但有时候，不确定也是阐释的一个方面，据说指挥家谢尔盖·库赛维斯基开始他的指挥时，常以这样的形式出现：他只让手臂缓缓下沉。

虽然表演意味着线性化非时间性文本，用符号学的术语来说，即构成组合关系，但每一种表演遇到的问题是——我们连续发出的声音，吐出的字句，摆出的姿势，如何创造层次？如果表演只是展现一系列符号，那就没有深度，没有表达性和意义，这些同位素——在生动诙谐

的演说中，层次总是错综复杂的。关于此问题，人们用录像和磁带，通过测量分析、行动主义的方法来研究过。长期以来的经典的成果范例，可见于保罗·布伊萨克的《计量姿态》（*La Mesure des Gestes*）这一著作。

英国音乐学家约翰·林克提出，音乐家如何给自己表演塑型，是音乐家背后隐藏的秘密，音乐家"塑型"这一行动是有意为之，还是无心造就？至少每个接受过音乐训练的人都知道，在所有的音乐学校，形式分析是最让人厌恶的课程。理论学家们研究的形式或塑型概念，不是表演者必须意识到或者听众必须体验到的。马克·雷柏劳克用认知理论研究了马勒交响曲的韵律后，得到了一些有趣的结论。约翰·林克再一次假设塑型逻辑对于所有的表演者和创作者本质上是相似的，无论是贝多芬还是伍迪·艾伦。通过形式分析，林克区分了"表演动机"和"主题动机"两个不同概念。他以阿瑟·鲁宾斯坦对肖邦的玛祖卡舞曲的演奏为例分析，从表演层面上，呈现出的ABA段形式，其中A部分节奏无规律性，B部分有规律性。然而，为什么中间B部分节奏是有规律的？不一定是为了给听众提供一个对照A部分非规律性的标准，而可能是以此说明整部作品并非无规律。在玛祖卡舞曲中，按照音乐体裁惯例，重音可以在一小节的三个不同的节拍中变换，演奏者可以进一步变化。所以，肖邦的玛祖卡舞曲中基本同位素，我们可以"结合"或是"拆解"。

实际上这个想法引导我们去思索一个线性表演"文本"如何体现其深刻维度及相关问题。换句话说，弄清楚哪些要素必须前推，必须标出，哪些是次要的必须推向背景。每个演奏者都知道这个规则，特别是对于那些深刻、复杂且具有丰富织体的作品。鲁宾斯坦承认他从没

演奏过阿尔贝尼兹的《伊比利亚》（*Iberia*）中所有音符，只是挑选了其中最重要的、结构性的音符。音乐理论家海因里希·申克尔，创造了一套帮助演奏者辨别主要音符和次要音符的分析系统。笔者在这里要加一句，存在符号学能让我们从不存在的音符中认知存在的音符，并建立起作品意义的内部世界。声谱图分析和其他测量方法的弊端，在于让人们意识不到相关性的标准是能随着演奏改变的。相反，演奏创造性正是基于标准不固定这一想法。理查德·瓦格纳指挥他自己的作品，就是一个很好的例子。亲临拜罗伊特现场的海因里希·波吉斯和理查德·弗里克声称，瓦格纳指挥他的歌剧，从来没有相似过。演奏方式总是在变化——所以，柯西马努力维护瓦格纳生前"真正可靠的"演奏方式，是滑稽可笑的，它使整个剧的演绎僵化成刻板机械。波吉斯写道："尽管瓦格纳在排练时做的一切——每个动作、每个表情、每个音调——都展示了对自然忠实还原的原则，但我们不能忘记，他一边操控着整个庞大的音乐戏剧乐器，一边竭力将这些转变为鲜活逼真的生命有机体……瓦格纳在排演时的非凡表现给人留下了即兴创作的印象，仿佛他所要求，和他自己表现的一切，在那一瞬间完全清晰地发生在他身上。"

另一方面，弗里克也证实："和瓦格纳一道工作是极度困难的事情，因为他不会长时间做一件事情，他从一个题目跳到另一个，你很难让他专注于一个很容易找到解决方案的题目上。他想成为自己的舞台导演，但对于这种精细的工作，我可以说他缺乏能力，因为他的思维只专注于整体，会遗漏细节，遗忘他之前的计划和想法……瓦格纳常

常小声含糊地说话，伴以手和手臂的姿势，一句话中只有最后几个字才让你明白一些他想表达的意思……”

4. 情感

音乐作品、诗歌、戏剧在它们被阐释之前什么都不是。尽管在20世纪的艺术中，创立了一种“非表现性的表现形式”的特殊美学范畴，但对文本和乐谱中的作品做无情感的表演，是糟糕的艺术阐释。符号学中有一种说法，在表演中，为了某种效应，文本必须模态。也就是说将作品中注入想要、能够、应该、懂得和相信等情感态势。表演者的阐释，特别对抽象艺术，是语义的重要来源。让·雷诺瓦要求他的演员们在解读角色时完全不带个人感情，以便他可以以导演者的身份加入他希望的精微情感差异。

上文讨论的是格雷马斯符号学是怎么通过模态转化成激情符号学的。然而，体现在表演中的是何种感情、表现到什么程度，仍然是个问题。它们是直接以姿势出现吗？霍洛维茨说，即使表演者脸上看得出，音乐中不见得出现。亚里士多德的悲剧理论中提到了两种较为常见的情绪：恐惧和怜悯。在舞台上亦如此，但表演者如何表现？特别是接受过陈旧体系教育，受过独断的老师或指导者教育的表演者，在舞台上，都带着恐惧服从规范。俄罗斯芭蕾舞教练以她们的严酷苛求而出名，同样的例子还有指挥大师。库赛维斯基能对一位大提琴演奏家吼叫：“你拉错了！”对方回答：“我是按照乐谱正确演奏g和a音符的啊。”他回答道：“不，错在音符之间！”独裁般的老师会认为，只有让学生害怕老师和他的课程到一定程度，他们走上舞台时扳倒觉得没什

么可恐惧的。还有些较温和的音乐家，比如约马·帕努拉，他的指挥课原则是：帮助，但不干预！

5. 意图性的身体

表演无疑是一种身体运动，但这被很多理论和研究误解了。意图性的“身体”，并不是直接物理意义上的躯体，尽管后者确实存在。艾蒂安·苏里奥谈到关于身体创造的艺术，也就是指以人的躯体为材料的艺术形式：舞蹈、戏剧、演唱。从这个意义上来说，演奏不仅仅纯粹靠躯体，因为演奏家藏在其乐器背后，但另一方面，他的表达方式的创作也完全依靠其身体，这是有意为之的身体活动。比如一支交响乐管弦乐队的演奏，一百位演奏家在同一个地方，同时接受几个小时的高度控制——那感觉肯定比在看到风景的办公室工作糟糕。这可能只是因为他们在一定程度上忘记了自己的生理意义上的身体而变成了另一副身体。虽然普鲁斯特曾描绘一位竖琴师手指的拨弦，琴弦间的音调如同天上的星星，大提琴家的演奏，如同在两腿之间剥卷心菜，这些都包含原始的身体意图性。固然，音乐家不会忘记他们生理层面上的躯体。一个管乐演奏者在一个小时的交响乐中只会表演几次，但他必须一直保持身体的注意力才能找到准确的插入时间和音调，这是一项压力极大、身体要求极高的表演。

苏里奥谈到身体表达时，区分生理性身体和意图身体，只衡量生理层面的研究科学和系统的研究方法是错误的。身体表达的基本单位是姿势，这对于所有舞台艺术家来说是个常规概念。在没有直接身体参与的抽象艺术如音乐中，现在身体这个概念变得时兴起来，人们致力于用行动主义理论研究音乐。在苏里奥看来，姿势意味着身体活

动，特别是手臂和手的活动。姿势的焦点在于演员、舞者、发言人和演讲者。姿势兼具表达和暗示功能，它提供信息，说明，模仿，实现自发或编排意图。艺术利用体现美学表达的姿势，强调艺术形式，比如体现形式、阿拉伯风格旋律线、节奏等。姿势化在再次夸张姿势的基础上，取得了——用符号学术语来说——标出，或者前推效果。奇怪的是，在法国科学研究中心（CNRS）编纂的《身体词典》（*Dictionary of the Body*，2008）中，并没有提到姿势这个概念。只谈到了马塞尔·莫斯关于身体工艺的观念。然而，对音乐研究来说，找到正确的姿势和它的能指，并将其和生理上的身体姿势联系起来至关重要。巴黎高等师范音乐学院的朱尔斯·让蒂尔提出，钢琴演奏有着“科学的姿势”，有两个基本动作：“推和拉”，它们构成了“手的呼吸”。身体隐喻常常被运用到表演艺术中——这也证实了莱考夫关于隐喻起源于我们身体的理论。

6. 不可预见

以米哈伊尔·巴赫金式的观点来看，表演在某种意义上是一种对话。它最重要的特质之一是结局不可预见性。表演不是机械地将文本“翻译”为语言，例如将文本转换为音调、姿势等。典型的情况是，表演总是有各种干扰，包括信息论上的各种“噪音”。假定表演者会特意地在文本中按他的理解加入新的元素，目的是让表演更加生动。所以持有机器特性的电脑加工音乐总让我们感到困惑。无论如何，干扰是可能的，甚至是受欢迎的，这就是我们为什么仍然愿意去听音乐会，去剧场看戏，去欣赏歌剧，追随有生气的表演。

笔者曾邀请一位作曲家同去欣赏一台音乐会，压轴节目是贝多芬的《英雄交响曲》，他回答：我已经听过了。每一场表演都会敞开一些不同于以往的新的意义。演奏者如何和听众获得联系本身就是一个难题，这就如同人类如何交流。我的意大利同事吉诺·史蒂凡尼和斯蒂芬凡妮娅·格拉·莉西曾组织过关于“交流”的专题讨论会，也出版过相关著作。另一方面，巴赫金关于对话理论的起源也引起了争论。他生活在革命后的那法尔城，那里组织公众辩论公共话题，比如，上帝的存在等问题。在那里，巴赫金意识到，任何思想和观念，例如说话者世界里的意识形态或信仰，首先在对话中存在。

然而，表演的不可预测和不可预见性，与身体性是有联系的。表演者绝不会百分之百地肯定表演的身体方面会成功——正如一个年少的学生参加完音乐学院的入学考试，回家哭诉：一切都顺利，就是没有演奏到底就叫停了！对于一个表演者最首要的是表演下去，交流链不能中断。

7. 表象

在表象（Schein）和存在（Sein）辩证法的结尾，构成了对表演实现的评价。表演从一开始总是和文本并列，有人认为表演必须保持对原始文本的忠实阐释。在现实的表演中，表演者可能会达到，也可能不会达到体现艺术作品的真实形式。为了达到此效果，他必须学习大量关于此作品的结构、意义、同位素、背景、历史、美学、艺术家传记等等。但容易忘记，表演不是重现，所谓的真实性并不意味着表演是对原件的拷贝。我们去戏院、歌剧院、音乐厅不是为了去听记载下的历史观点和很久以前的人的情感，而是去感受那里的表演艺术，即

“审美在场性”，此时此地和我们的对话。我们不否认也会渴望真实，但早在17世纪，弗朗索瓦·柯普林就说过：“我们写下的不同于我们表演的。”乐谱只是一个出发点。

无论如何，当代歌剧表演中，一个普遍做法是导演根据原始文本创建自己的作品，原始文本常常消失得仅剩标题，以及让导演实现想法的借口。这在近代的莫扎特、威尔第、瓦格纳的歌剧表演中特别常见。哈里·库普费尔改编了《帕西法尔》的结局，让安福塔斯死去，孔德里和帕西法尔成婚。罗曼·霍芬比策让艾尔莎和戈特弗里德幸存下来，如此等等。最近的《漂泊的荷兰人》（*Flying Dutchman*）演出中，主角没有被救，却在珊塔自杀后留在被诅咒的船上。舞台导演很大程度上站在当代普通观众的视角改编了歌剧情节，以便契合我们时代的价值观念。但有人忘记了在歌剧中，音乐是创作出来表达某种符号的意义，如果叙述的故事改变了，音乐也应该随之改编。有些活动在心里进行，此时音乐是沉思、内在的，但导演把场景放在外部进行，音乐仍旧维持原样。比如布索尼的《浮士德博士》，1985年在博洛尼亚公共剧院的演出中，浮士德被塑造成一个登山运动员，而不是学者。音乐和文本构成了一种密切的对话——导演根据空间关系改编文本，让歌者可以在舞台两端高声呼喊。

表演常常意味着表现。在表演背后隐藏着自然世界和现实，表演与之只有一步之遥。正如德国哲学家所说的“schein”是表象、外表、显示。表演往往是第二等级的现实。所以电影使生活更广大这个说法听起来很诱人。正如伊沃·奥索尔索别所说，表演是交流的交流。我们应该怎样解释一个演员在舞台表演入睡，却真的睡着了的场景？场景也

是一种表现，尽管它在舞台上规定了价值和观众的思想意识。笔者曾经带一位从未观看过歌剧的伊朗学生去欣赏歌剧表演，那是穆索尔斯基的《鲍里斯·戈都诺夫》。第二场，在修道院中，主角格里戈里伪装成一个修道士。我旁边的学生情不自禁大声惊呼：那就是格里戈里！从莫扎特时代起德国歌剧院就挂着一个牌子：禁止和歌者一起唱歌。但戏剧表演的意识形态方面，却要求与现实混融。它也会变成一个统治人们生活的戏剧规则，实际生活的例子有意大利统一运动中的威尔第歌剧、苏联的盛大活动、第三帝国的德国、文革中的中国。

在特定意义下，翻译的符号学理论和表演关注点很接近。因为人们确实把一种现实翻译为另一种，比如视觉乐谱或文本被翻译成姿势、声音和声调——或者说发生在一个特别的"表象"世界中的变形。

另一方面，表演的表象特征的实现，让我们认识到影响其品质的扮演功能。人类学家安东尼·西格终生从事拍摄和录制马托格罗索州兴谷河畔的苏雅印第安人的宗教仪式，最终他带着他的摄像机也融入仪式中。印第安人们现在可以看到自己表演数千年的古老仪式，这让他们很愉悦，他们开始在摄像机面前逗趣，改善着他们的表演，甚至最后自己拍摄自己。由此，他们并不从属于任何人类学上的研究对象，不再作为石器时代仪式的例子，此刻，他们从古代跨步进入民族符号学时代。

无论如何，观众对表象、对表演及其意图的渴望如此强烈，以至于实现下述情况：最重要的戏剧、电影、音乐作品是从来没有被体验、观看、听到和模仿过的作品。我们只是希望看到，但因为某种原因没有能看到，我们只能想象。当我还是个小孩时，芬兰国家剧院保

留节目中有莎士比亚的《恺撒大帝》，戏院前的墙上玻璃橱窗有剧照。笔者当时太年幼不能进去看表演，就只能靠那些黑白剧照来想象，想象的其余部分来自看过此表演的兄长的描述。在听转述当中，印象最深刻的场景，是恺撒凯旋归来，舞台上出现一个预言者，他说：当心三月十五号！这个场景定格在戏院墙上的照片里，似乎比布鲁图斯用匕首杀害恺撒的场景还要让人震撼——这些都发生在一个小男孩的幻想中。同样，笔者在12岁听了一场《帕西法尔》的演出后成为了瓦格纳的崇拜者，在那之后收到了三张唱片（来自一个德国的瓦格纳迷，他听说笔者是个年幼而遥远的瓦格纳迷之后寄来的），此后我又听了《汤豪瑟》（*Tannhäuser*）朝圣者合唱的钢琴改编曲，其余的只能靠阅读书刊和偶尔从广播里听到。所以瓦格纳对笔者来说或多或少是一个假想出来的实体。这种靠想象出来的音乐，可能比真正听到的音乐更让人印象深刻。音乐不再存在于声响和音调中，而是在其背后。

实际的演出总是逐渐消失并遗忘。我们所观看到的林林总总的表演，什么能依旧留在我们的脑海？可能只有一些零星出彩的片段，一些只是出于当时情况本身而令我们能回想起来。比如和巴赫金同时代的一个作曲家和音乐学者，鲍里斯·阿萨菲耶夫曾说道，我们在表演中能记得的是一些记忆点：姿势动作、人物形象、引人关注的亮点等元素（这是芬兰视觉符号学家阿尔提·库萨莫提出的观点），依靠这些元素我们建构了一种活生生的艺术文化。文化通常来说是一种记忆，决定了哪些文本被记住，哪些被遗忘。然而，模态对表演者有着巨大影响，这也常常是我们记住的作品中的特别点。

例如，笔者记得在学龄时曾在电视上看到一部悲剧《丹尼尔·约尔特》（*Daniel Hjort*），丹尼尔是芬兰裔的瑞典诗人朱利尔斯·维克塞尔笔下的人物，其中有一句台词，来自一个戴黑围巾的女士：这仇恨是我。从全景来看，一个要素代表了整部艺术作品。笔者同样记得在赫尔辛基的城堡山游乐园看到孔雀马戏团的扎瑞·朗德尔。她唱道：想看明星吗？那就看我吧。她以歌剧红伶的身份亮相于升起的舞台上，但已经过了她最好的时光。现在笔者才意识到对于那样一个大明星来说，在巅峰期之后到那样的低俗环境表演，是一件多么羞耻的事。看完芬兰传奇式导演《万尼亚舅舅》的舞台剧时，只记得整部剧结束时的声音……然后我们将休息……

但是，有些先锋表演会强迫观众参与到场景中，有意识地用狂乱的方式去打破再现的限制。几年前赫尔辛基的戏剧学校上演了一场实验戏剧，笔者去观看，因为年轻演员告诉我，这部剧应用了笔者的一些关于存在主义符号学理论。接着，另外一位年轻的剧作家警告笔者：要一张待在被动观众区的票。笔者照做了，做得有道理，因为活跃区的观众必须上舞台，穿上塑料外衣，其他人向他们泼果汁，扔奶油蛋糕。

8. 表演中的存在主义符号学理论

在上文回顾的基础上，笔者希望能提出一个试图应用在表演艺术上的崭新理论，它涉及到本人精心研究的最新关于存在主义的符号学理论，即四元素符号方阵，这个模型能明确有力地表达我们的主体和他/她的存在，它包括两个方面，“自我”和“社会”（或者Moi和Soi），以及存在的哲学方面的四种阐释。在这里笔者不再赘述此哲学背景（即

将出版的《牛津心理学词典》上有一个长条）。我只想指出这四个元素的模型源于格雷马斯的符号矩阵，却已经很不相同，因为它转变为以字母“Z”表现的一个动态运作过程，包括四个方面：身体、个人（身份）、社会实践、价值和规范。

为了简明，笔者把这四个要素分别标号为M1、M2、M3、M4和S1、S2、S3、S4，依据进入此模式的方向：由具体的、感觉性的身体过渡到抽象的标准和价值，或从可理解的范畴过渡到它们逐渐的范例化和具体化。我认为这两种运动是存在符号学的基本张力。这些符号以它们目前在表演中，也可以说从内部或用符位的方式，表现出来。笔者的一个学生发明一种说法，说这些符号可以被称作“z符位”符号，“z”源于这个张力过程，“符位”是指语言学家派克关于内部层面的理论。

MOI

M1（S4） M2（S3）

S2（M3） S1（M4）

SOI

这个模型背后的假设如下：在一定程度上，没有一个表演不标出或不前推这四个元素。无论是什么样一种表演类型，都能分析并明确提示。这些Moi和Soi的存在模式种类是如何通过不同程度的肯定和否定显示出来的。即使是萨拉萨里的模式，重点也是描绘这些模态运行的“方框”：否定、肯定、怀疑、说服等。

然而在存在主义的符号学模式中，肯定、否定、推行的只是这四种叠加的实例。注意第一个字母表示主导模式，括号里指示的模式没那么明显。根据这个基础的“本体论”建立其他的模态如下：

M1（will）　　　　M2（can）

S2（know）　　　　S1 （must）

存在主义新的符号分类有：前符号、行动符号、后符号、内符号、外符号、现象符号、生成符号以及质符。在这里笔者不讨论“超越性”（transcendence）这一核心概念，但它仍旧在根本上丰富了符号过程。

无论如何，如果想象一个表演者和他的事业发展过程，可以用这个模式在两个方向进行清楚表达。第一个是身体在教育、学习和对话性下展示出的先天性倾向，可以发展为一个人的永久身份。这个人带着他生理性和身体性的品质开始寻找一个合适的职业，如果他/她的身体擅长运动，他可能去跳舞；如果他擅长语言，可能去做演员；如果有一副好嗓音，可能去做歌手；如果有好的舌头牙齿和音乐感，可能会做一位吹奏乐家；如果他有好的手掌肌肉运动力，可能去做钢琴

家；如果有天生的好乐感，可能去做打击乐手等等。总而言之，这代表一个人从M1转换到M2。此外，当他/她进一步发展职业时，他/她最后能够在S2的层面表达（也就是说，在机构中的一个角色），或在他的社群中，实践S1的最深刻价值。

相应地，Soi的价值体现于姿势的美感。这个原则可能在社群机构中（比如一个芭蕾学校或机构）具形化。它们招收合适的“身体”和人员，这些人必须具有肌肉运动能力、姿势语言感受、审美能力和良好外形，还有目标明确和坚持不懈的精神。只有具备这些特定素质的人才会被挑选来实现Soi的价值；这还有先决条件，如身体性、感官等M1元素。这个进程在何种程度上被它自己自动地或“有机地”推进，何种程度上需要老师、大师、管理者话语帮助，这本身就是一个问题。

但是，这个模式随之遇到新的方法论挑战。首先，出现在每个模式或M1、M2、S2、S1中的符号或许有异有同。大多数情况下，可以认为它们在某些方面变换了，比如M1中的姿势，来自身体无意识，在M2逐渐变成个人习惯中的一部分，这样它就可能从一个日常生活符号发展为一些社会实践的类型符号，比如成为演讲中的一种修辞，芭蕾和演奏的一种表演。最终，符号升华为特定的美学、意识形态或其他价值。例如，沉默或是一种姿势或停顿。它可能是M1的符号（缄默无言，如在自闭症中），但逐步在M2中发展为个性，并进一步进化为特定角色的个性。在本杰明·布里顿的歌剧《彼得·格莱姆斯》（*Peter Grimes*）中，男主人公在宿命的结果面前无力用言辞为自己辩护——演员或音乐家可以无言来展示一个戏剧的停顿；最后，沉默可以是一种文化上的特性，代表那些不需要说出来的、不言而喻的知识。如果从M1

到S1的每种模式都有自己的符号，那它们如何展示成前符号、行动符号、后符号、内符号、外符号、现象符号、生成符号，如何成为超越下一层符号的超符号，尤其是它们如何变成一种持续的状态?有些姿势在M1中仍是前符号，而在M2中就已经是行动符号，当它们各自在Soi层面上被模仿时，又变成后符号。

上述的关于适用于各个模式的符号问题也能以如下方式提出：存在纯粹的、物质的、个人的、制度的、标准的符号吗？让我们想想托马斯·西比奥克所说的g符号或姿势：我们在观看一场《天鹅湖》的芭蕾舞剧，手臂和手模仿天鹅展翅的动作是M1中的一个符号。但当玛戈特·芳婷、乌兰诺娃或普利赛茨卡娅来表演，或由穆哈梅多夫、巴里什尼科夫表演《黑天鹅》（*Black Swan*），情况会变得不同。它变成了M2符号，也就是说一个舞者的整体个性包含在内了。芭蕾舞剧有它必须遵循的独有的准则，以此形成的姿势就是芭蕾。S2伴随着音乐和情节传达出它的美学启示性：迷人的、柔情的、欲感的、宿命的。

总而言之，在一种符号怎样变成另一种符号这个问题上，我们将其区分为三种情况：1）能适用于所有模式的符号；2）Z-运动模式停在某种位置或模式的符号；3）只能适用于一个模式的符号。

但在任何情形下，符号都归属于三个世界：自然世界，“现实”世界；（通常已经被符号化了，也就是格雷马斯所说的自然世界），叙述或文本世界；表演世界，它是在某个时间和地点上通过演员进行的表演实践。

这里有个至关重要的方法论问题，我们必须能够透过彼此，透明地读出这些“世界”，它们同时存在。对比列维—斯特劳斯的神话模式，

或俄狄浦斯神话的各种版本的不同阅读，或许能帮助我们理解这个阐释。

在每个世界的内部，M1、M2、S2、S1总是同时并列或者重叠出现。以何种方式，我们才能够理解这些多重价值、包含复杂同位素的文本?如X光射线一般的符号方法论亟待出现。有一种普遍的对符号学的批评，说是符号学总是先将符号分成各种类型，分别给予其相应的标志，或范例。比如"像似符号"就是这样的标签。当我们遇到这样一个现象就说：我们有了像似符号！但这常常意味着严重的断章取义，或简化、图示化，因为没有符号仅仅是像似、指示、先行符号、类符号，或内符号等等，它们可能同时代表许多类别。当一个人只选择一种符号类别来描绘意义的发生，他就把大量的其他符号类别推到一边，这常常也是一种意识形态的选择，丰富性被缩减为一种主导观念，就像耳和眼都对其他意义停止接收。因此新的方法必须基于一种提出崭新阅读方式，其中有从M1到S1的各层世界存在。在什么样的基础上我们应该选择支持一种符号呢?

相应地，我提出了四种阅读模式：M1、M2、S2、S1。在每种模式内部有能指/所指等类型关系的垂直方向特定符号，而在线性、连续的方向上展开成符号链：符号变成了符号，不存在的符号，还没有成为符号，或在最极端情况下，成为恩斯特·布洛赫的意义上的乌托邦符号。哪种方法能考虑到符号的透明性、叠加性和多级性，表现它们真的在我们的生活"此在"中的存在？接下来笔者会仔细阅读最靠近"第三世界"的符号，即表演，旨在参照演员的表情、声调、姿势等多层面，阐释它们共同带给我们影响后果的意义，直到那时，符号才以"总的社

会事实”（马塞尔·莫斯语）出现在我们面前，同时又作为“总的个人事实”或“总的主观事实”（对于我们来说是身体+个人）。

如果我们把上文提到的各个层面整理成一个生成性的过程，我们注意到通常在实践中，也就是表演文本中——戏剧、音乐、芭蕾、电影——这些层面组成的美学观念会陷入彼此冲突的矛盾中。比如身体性会遇到来自社会规范的阻力，或因为主演不称职使社会价值不能实现（例如某演员从没有达到专业水平），即无法从M2转换到S2。这是在叙述层面上，但在表演上，在时间表现上，也有相同的问题。一个电影导演可以特地给一个演员某个角色，从而脱离M1和M2的其他“层面”。葛丽泰·嘉宝这个瑞典美人被安排在《尼诺奇卡》（*Ninotchka*）中扮演苏联国家安全委员会的特工。其中的主演于洛先生以他的M1、M2中的笨拙品格，在Soi范围中位于明显的规行矩步的位置，这可以创造强烈对比和喜剧效果。在《乡村牧师的日记》（*Journal d'un Curé à la Campagne*）中，布雷森描绘了一个注重精神和心灵的年轻牧师和一个乏味的注重物质的年长牧师，两种不同的M1。雷诺瓦的《游戏规则》（*Règle du Jeu*）中，悲剧最后发生在一个无辜单纯、滑稽好笑的人身上，他成为了一场事故的受害人，被一个心怀妒忌的仆人误杀。玛丽莲·梦露（*Marilyn Monroe*）的M1（肉体上金发碧眼的美人）和M2天真特质联系起来，放到冷酷无情的美国歹徒世界和它的Soi之中。罗塞里尼的新现实主义电影《德意志零年》（*Germany,Year Zero*）中，距离通过音乐表现出来，先锋音乐的心理叙述起了作用，描绘了一个年幼男孩的心神不宁。一个孩子气的M1，用“消极”方式加入了S2、S1

的音乐符号（音乐在这里充当了一个具有超越性设计的角色，正如布雷森电影中牧师的时间旅行）。

总之，我们的模式不必具有学校式的系统性，而应该成为格雷马斯式具有生成性的过程。

[13] 本文是作者2011年9月3日在保加利亚索佐波尔符号学秋季讲习班上的演讲稿。经原作者要求，增加此章。——译注

参考文献

Anarne, Antti and Stith Thompson

1961 *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography: Antti Anarnes Verzeichnis der Märchentypen*. Helsinki: FF Communications 3. Translated and expanded by Stith Thompson. Second revised ed. Helsinki: FFC 184.

Abbate, Carolyn

1991 *Unsung Voices, Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Actes du ler congrès international de sèmiotique musicale, Beograd, Oct. 17—21, 1973. Pesaro: Centro di Iniziativa Culturale.

Adler, Guido

1885 Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. V*ierte Jahresschrift f*ü*r Musikwissenschaft* 1:5—20.

1911 *Der Stil in der Musik*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.

1919 *Methode der Musikgeschichte*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.

Adorno, Theodor

1952 *Versuch f*ü*r Wagner*. Frenkfurt a. M.: Suhrkamp.

1973 *Philosophy of Modern Music*. London: Sheed & Ward.

Agawu, V. Kofi

1991 *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music.* Princeton, NJ: Princeton University Press.

Ambros, August Whilhelm

1887 *Geschichte der Musik*. Leipzig: Keuckart.

Araújo Duarte Valente, Heloisa de

1999 *Os Cantos da Voz entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume.

Ariès, Philippe et Georges Duby

1987 *Histoire de la vie privée*. Paris: Seuil.

Arom, Simha

1969 Essai d'une notation des monodies à des fins d'analyse. *Revue de musicologie* 68: 198—212.

Arrivé, Michel and Jean-Claude Coquet

1987 *Sémiotiques en jeu: A partir et autour de l'œuvre d'A. J. Greimas*. Paris, Amsterdam and Philadelphia: Editions Hades-Benjamins.

Asafiev, Boris

1977 *Musical Form as a Process*. 3 vols. Transl. and commentary by J. R. Tull, diss. Ohio State University.

Bailey, Derek

1980 *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. Derbyshire: Morrland.

Bakhtin, Mikhail

1973 *Rabelais and His World*. Cambridge, MA: MIT Press.

Bankov, Kristian

2000 *Intellectual Effort and Linguistic Work. Semiotic and Hermeneutic Aspects of the Philosophy of Bergson*. (Acta Semiotica Fennica IX.) Helsinki: International Semiotics Institute.

Baroni, Mario and Carlo Jacoboni

1978 *Proposal for a Grammar of Melody: The Bach Chorales*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal.

Barthes, Roland

1957 *Mythologies*. Paris: Seuil.

1964 *Essais Critiques*. Paris: Seuil.

1970 *S/Z*. Paris: Seuil.

1977 *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang.

1986 Rasch. In: *The Rustle of Language*. New York: Hill and Wang.

Bartók, Béla

1957 *Weg und Werk. Schriften und Briefe.* Zusammengestellt von Bence Szabolcsi. Budapest：Corvina.

Baudrillard, Jean

1987 *L'autre par lui même: Habilitation*. Paris: Editions Galilée.

Beaumont, Antony

1985 *Busoni, the Composer*. London: Faber and Faber.

Bengtsson, Ingmar

1973 *Musikvetenskap: En översikt*. Stockholm: Norstedt.

Bent, Ian

1987 *Analysis*. London: MacMillan.

Bergson, Henri

1975 *La pensée et le mouvant*. Paris: Presses Universitaires de F rance.

Berlioz, Hector and Richard Strauss

1904 *Instrumentationslehre*. Leipzig: Peters.

Bernstein, Leonard

1976 *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard*. Cambridg e MA: Harvard University Press.

Besseler, Heinrich

1957 Spielfiguren in der Instrumentalmusik. *Deutsches Jahrbuch fir Musikwissenschaft 1956* (ed. W. Vetter). Leipzig: Peters: 12—38.

Blacking, John

1976 *How Musical is Man?* London: Faber and Faber.

Boiles, Charles

1973 Les chants instrumentaux des Tepehuas. *Musique en jeu* 1 2: 81—99.

Boulez, Pierre

1971 *On Music Today*. Cambridge MA: Harvard University Press.

1986 *Orientations. Collected Writings*. Ed. Jean-Jacques Nattiez. Cambridge MA: Harvard University Press.

Bourdieu, Pierre

1984 *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Tr. Richard Nice. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Brelet, Gisèle

1949 *Le temps musical l-II*. Paris: Presses Universitaires de Fran ce.

1951 *L'interprétation créatrice III*. Paris: Presses Universitaires d e France.

Bresil: Le monde sonore des Bororo. Ivry-sur-Seine: Auvidis.

Bücher, Karl

1909 *Arbeit und Phythmus*. Leipzig and Berlin: Tuebner.

Buehler, Karl

1933 *Ausdruchstheorie. Das System an der Geschichte aufgezei gt*. Jena: Verlag von Gustav Fischer.

Bukofzer, Manfred

1947 *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach*. New Y ork: Norton.

Busoni, Ferruccio

1916 *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig: Insel.

Camilleri, Lelio

1992 On Music Perception and Cognition: Modularity, Structure and Processing. In: Lelio Camilleri (ed.), *Music and Cognition*. *Minds and Machines*, vol. 2. No. 4.

Celletti, Rodolfo

1987 *Histoire du bel canto*. Paris: Fayard.

Chailley, Jacques

1977 *Traité historique d'analyse harmonique.* Paris: Alphonse Le Duc.

Charbonnier, Georges

1970 *Conversations with Claude Lévi-Strauss.* London: Cape.

Charles, Daniel

1981 *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*. Boston and London: Marion Boyars.

1998 *Musiques nomades*. Ecrits réunis et présentés par Christian Hauer. Paris: Editions Kimé.

2001 *La fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*. (=Thémis. Philosophie.) Paris: Presses Universitaires de France.

Charles, Daniel (ed.)

1987—1988 *John Cage: Revue d'esthétique*. Nouvelle série, nos. 13, 14, 15. Toulouse: Editions Privat.

Citron, Marcia J.

1993 *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.

Clynes, Manfred

1976 *Sentics: The Touch of Emotions*. 2nd edition. Garden City, N.Y: Anchor Press.

Coker, Wilson

1972 *Music and Meaning: A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics*. New York: Free Press.

Czerny, Carl

1983 *A Systematic Introduction to Improvisation on the Pianofor te*, trans. And ed. Alice L. Mitchell. New York: Longman. First publish ed in 1836.

Dalmonte, Rossana

1981 *Luciano Berio: Entretiens avec Rossana Dalmonte*. Paris: E ditionsJean-Claude Lattes.

Danesi, Marcel

1994 *Cool: The Signs and Meanings of Adolescence*. Toronto: U niversity of Toronto Press.

1998 *Sign, Thought, Culture. A Basic Course in Semiotics*. Toron to: Canadian Scholar's Press.

Danesi, Marcel and Danila De Sousa

1998 *Opera Italian! Learn Italian As You Enjoy Italian Opera! Fo r Self-Study*. Welland, Ontario: Éditions Soleil, publishing inc.

Delalande, François

2001 *Le Son des musiques, Entre technologie et esthétique*. Bibl iothèque de recherche Musicale. Institut Nationale Audiovisuel. Paris: Buchet/ Chastel.

Derrida, Jacques

1967 *De la grammatologie*. Paris: Minuit. (English tr. by G. Ch. S pivak: *Of Grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974.)

Descartes, René

1649 *Les passions de l'âme*. Paris. (New edition ed. by J. M. Mo nnoyer. Paris: Gallimard, 1988.)

Doubravova, Jarmila

1982 *Hudba a vytvarné umeni [Music and the Fine Arts]*. Pragu e: Academia.

Dougherty, William P.

1993 The Play of Interpretants: A Peircean Approach to Beethov en's *Lieder*. *The Peirce Seminar Papers: An Annual of Semiotic Analy sis*. Oxford: Berg.

Duey, Philip A.

1980 *Bel Canto in Its Golden Age. A Study of its teaching Conce pts*. NewYork: Da Capo Press.

Dunsby, Jonathan and Arnold Whittall

1988 *Music Analysis in Theory and Practice*. London: Faber.

Eco, Umberto

1968 *La struttura assente. Introduzione alla nicerca semiologica*. (Nuovi saggi italiani 1.) Milano. (Swedish translation: *Den frånvarand e strukturen*. Lund: Bo Cavefors, 1971.)

1976 *A Theory of Semiotics*. Bloomington, IN: Indiana Universit y Press.

1986 *Art and Beauty in the Middle Ages*. New Haven and Londo n: Yale University Press.

Eigeldinger, Jean-Jacques

1979 *Chopin vu par ses élèves*. Neuchatel: Baconnière.

Eunomio: Parole di Musica. Rivista semestrale di teoria, analisi a semiologia della musica, diretta da Michele Ignelzi a Paolo Rosato. C hieti: Vecchio Faggio Editrice.

Ferand, Ernst

1938 *Die Improvisation in der Musik: Eine entwicklungsgeschictli che und psychologische Untersuchung*. Zürich: Rhein Verlag.

Fonagy, Ivan

1963 Emotional patterns in intonation and music. *Zeitschrift für Phonetik und Allgemeine Sprachwissenschaft* 16. 293—313.

Foucault, Michel

1970 *The Order of Things. An Archaeology of the Human Scienc es*. London: Tavistock Publications.

1975 *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.

Frith, Simon

1978 *The Sociology of Rock*. London: Constable.

1984 *Sound Effects. Youth, leisure and the politics of rock*. London: Constable.

1988 *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*. Cambridge UK: Polity Press.

1996 *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. USA: Oxford University Press.

Frith, Simon (ed.)

1989 *World Music, Politics and Social Change: Papers from the International Association for the Study of Pop Music*. Manchester: Manchester University Press.

Furtwängler, Wilhelm

1951 *Keskusteluja musiikista* [Conversations about music]. Ed. Timo Mäkinen. Porvoo and Helsinki: WSOY.

Grabócz, Márta

1986 *Morphologie des œuvres pour piano de Liszt*. Budapest: MTA Zenetudomanyi Intezet.

1991—1992 La poétique de F.-B. Mache and Esquisse typologique des macrostructures. *Les Cahiers de CIREM*. Rouen: Centre International de Recherches en Esthétique Musicale.

1996 *Morphologie des œuvres pour piano de Liszt*. Paris: Editions Kimé.

Grabócz, Márta (ed.)

1999 *Méthodes nouvelles, Musiques nouvelles. Musicologie et cr éation*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg.

Greimas, Algirdas J.

1966 *Sémantique structurale*. Paris: Larousse.

1970 *Du sens*. Paris: Seuil.

Greimas, Algirdas J. and Joseph Courtes

1979 *Sémiotique*. *Dictionnaire raisonné de la théorie du languag e*. Paris: Hachette.

Greimas, Algirdas J. and Jacques Fontanille

1990 *La sémiotique des passions: Des états des choses aux état s d'âme*. Paris: Seuil.

Hanslick, Eduard

1854 *Vom musikalisch Schönen*. Leipzig: Barth.

Hatten, Robert S.

1987 Style, Motivation and Markedness. In: Thomas A. Sebeokk and Jean Umiker-Sebeok (eds.), *The Semiotic Web 1986*, 408—429. Berlin and New York: Mouton de Gruyter.

1994 *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation an dInterpretation*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.

Hennion, Antoine

1994 Institution et marché: Représentations musicales, à propos d'une Audition de variétés. In: Hugues Dufourt et Joël-Marie Fauque

t: *Musique et Médiations. le métier, l'instrument, l'oreille*, 147—163. Paris: Klinksieck.

Hepokoski, James

1993 *Sibelius: Symphony No.5*. Cambridge: Cambridge Universit y Press.

Holland, Henry Scott and William Smith Rockstro

1891 *Jenny Lind: Ihre Laufbahn als Künstlerin. 1820 bis 1851. N ach Briefen, Tagebüchern und andern von Otto Goldschmidt gesamm elten Schriftstücken*. Leipzig.

Hosokawa, Shuhei

1987 Der Walkman-Effekt. Berlin: Merve.

Ignelzi, Michele

1992 ... Nulla da analizzare...". Qualche considerazione sidle pri me battute del Preludio del *Tristan and Isolde* di Richard Wagner. *Eu nomio 18*: 3—4.

Iivonen, Antti, R. Aulanko, H. Kaskinen and T. Nevalaine n

1984 *Intonaatioteorioista*. Helsinki: Helsingin yliopiston fonetiika n laitoksen julkaisuja.

Imberty, Michel

1976 *Signification and Meaning in Music*. Monographies de sémi ologie et d'analyses musicales. Faculté de Musique, Université de Mo ntréal.

1981 *Les écritures du temps. Sémantique psychologique de la m usique*. Vol. 2. Paris: Dunod.

Indy, Vincent d'

1897—1900 *Cours de composition musicale*. Paris: Durand.

Jakobson, Roman

1963 *Essais de linguistique générale*. Paris: Editions de Minuit.

Jankélévitch, Vladimir

1957 *Le nocturne. Fauré, Chopin et la nuit, Satir et le matin*. Par is: Editions Albin Michel.

1961 *La musique et l'ineffable*. Paris: Armand Colin.

1974 *L'irreversibilité et la nostalgie*. Paris: Flammarion.

1980 *Je Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien. 2. La méconnaissanc e. Le malentendu*. Paris: Editions du Seuil.

Jiranek, Jaroslav

1985 *Zu Grundfragen der musikalischen Semiotik*. Berlin: Verlag Neue Musik.

Kallberg, Jeffery

1996 *Chopin at the Boundaries: Sex, History, and Musical Genre*. Cambridge and London: Harvard University Press.

Kandinsky, Wassily

1926 *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der maleris chen Elemente*. Munich. (French version: *Point, ligne, plan*. Paris: Edi tions Denoel, 1970.)

Karbusicky, Vladimir

1986 *Grundriß der musikalischen Semantik*. Darmstadt: Wissens chaftliche Buchgesellschaft.

1992 Zitat and Zitieren in der Musik. *Zeitschrift für Semiotik 14*: 61—78.

Karbusicky, Vladimir (ed.)

1987 Zeichen and Musik. A special issue of *Zeitschrift für Semiot ik* (ed. Roland Posner). Band 9, Heft 3—4. Tübingen: Stauffenburg V erlag.

Kielian-Gilbert, Marianne C.

1987 *Course Notes, Exercises and Anthology of Nineteenth-Cent ury Music*. Bloomington IN: Indiana University School of Music.

Kircher, Athanasius

1650 *Musurgia universalis, sive Ars magna consoni et dissoni in X librosdigesta*. Rome: Corbelletti.

Kokkonen, Joonas

1992 *Ihminen ja musiikki. Valittuja kirjoituksia, esitelmiä, puheit a ja arvosteluja* [Man and music. Selected writings, papers, speeches and criticisms]. Jyväskylä: Gaudeamus.

Kremer, Joseph-François

1994 *Les grandes topiques musicales*. Paris: Meridiens Klinksiec k.

Krims, Adam

2001 Marxism, Urban Geography, and Classical Recordings: An Alternative to Cultural Studies. *Music Analysis* 20.3: 347-363.

Kristeva, Julia

1969 Narration et transformation. *Semiotical*: 422—488.

Krohn, Ilmari

1945 *Der Stimmungsgehalt der Symphonien von Jean Sibelius*, I. (Annales Academiae Scientiarum Fennicae, B LVII.) Helsinki: Finnis che Literaturgesellschaft.

Kurth, Ernst

1922 *Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Bachs melodische Polyphonie*. Berlin: M. Hesse.

1925 *Bruckner 1—11*. Berlin: Hesse.

1947 *Musikpsychologie*. Bern: Krompholz.

1985 *Romantische Harmonik and ihre Krise in Wagners"Tristan"*. Hildesheim, Zürich and New York: Georg Olms. First published in 192 3.

Langer, Susanne K.

1942 *Philosophy in a New Key*. Cambridge MA: Harvard Universi ty Press.

Larsson, Gunnar

1986 Näkökulma Chopinin *Barcarolleen* [Aspects of Chopin's *Bar carolle*]. *Synteesi* 1: 55—60. Helsinki.

LaRue, Jan

1970 *Guidelines for Style Analysis*. New York: Norton.

Laver, John

1994 *Principles of Phonetics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Le Corbusier

1951—1958 *ModulorI—11*. London: Faber and Faber. New editio n. Cambridge MA: MIT Press.

Leman, Marc

1992 The Theory of Tone Semantics: Concept, Foundation, and Application. In: *Minds and Machines*, special issue on Music and Cog nition, ed. Lelio Camilleri. Vol. 2, no. 4, November. Amsterdam: Kluw er Academic Publishers: 345—363.

Lerdahl, Fred and Ray Jackendoff

1985 *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge MA: MIT P ress.

Lévi-Strauss, Claude

1958 *Anthropologie structurale*. Paris: Plon.

1964 *Mythologiques 1*. *Le Cru et le Cuit*. Paris: Plon.

1967—1971 *Mythologiques I—IV*. Paris: Plon.

1977 *L'Identité. Séminaire dirigé par Claude Lévi-Strauss*. Paris: Bernard Grasset.Lidov, David

1980 *Musical Structure and Musical Significance*, Part I. Toronto Semiotic Circle: Monographs, Working Papers and Prepublications. To

ronto:Victoria University.

1999 *Elements of Semiotics*. Semaphores and Signs. New York: St. Martin's Press.Lima, Luiz Fernando Nascimento de

2001 *Live Samba*. *Analysis and Interpretation of Brazilian Pagod e*. (Acta Semiotica Fennica XI.) (Approaches to Musical Semiotics 1.) Helsinki: International Semiotics Institute.

Lindblom, Bengt and Johan Sundberg

1970 Towards a Generation Theory of Melody. *Swedish Journal of Musicology 52*: 71—88.

Lisi, Stefania Guerra

1996 *Sinestesi Arte nella Globalit*à *dei Linguaggi*. Bologna: Editin g Gio.

Littlefield, Richard

2001 *Frames and framing. The Margins of Music Analysis*. (Acta Semiotica Fennica XII.) (Approaches to Musical Semiotics 2.) Helsink i: International Semiotics Institute.

Lomax, Alan

1968 *Folk Song Style and Culture*. Washington D.C.: American A ssociation for the Advancement of Science.

Lomuto, Michele and Augusto Ponzio

1997 *Semiotica della musica*. Bari: Edizioni B.A. Graphis.

Lorenz, Alfred

1924 *Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspieles"Der Ring des Nibelungen"*. Berlin: Max Hesse.

1924—1933 *Das Geheimnis der Form bei Wagner*. 4 vols. Tutzing: Schneider.Lotman, Jurij M., B. A. Uspenskij, V. V. Ivanov, V. N. Toporov and A. M. Pjatigorskij

1975 Theses on the Semiotic Study of Cultures (as Applied to Slavic Texts). In: Thomas A. Sebeok (ed.), *The Tell-Tale Sign: A Survey of Semiotics*, 57—84. Lisse: Peter de Ridder Press.

Luyken, Lorenz

1995 *... aus dem Nichtigen eine Welt schaffen.... Studien zur Dramaturgie im symphonischen Spätwerk von Jean Sibelius*. (Kölner Beiträge zur Musikforschung.) Kassel: Gustav Bosse Verlag.

Mâche, François-Bernard

1983 *Musique, mythe, et nature ou les dauphins d'Arison*. Paris: Klinksieck.

Mäkelä, Tomi

1989 *Virtuosität und Werkcharakter: Zur Virtuosität in den Klavierkonzerten der Hochromantik*. (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten, Band 37.) München: Emil Katzbichler.

Marconi, Luca and Gino Stefani

1987 *Il senso in musica: Antologia di semiotica musicale*. Bologna: C.L.U.E.B. Martinelli, Dario

1997 *Semiosis in Hindustani Music*. (Acta Semiotica Fennica V.) Helsinki: International Semiotics Institute.

2002 *How Musical Is A Whale?* (Acta Semiotica Fennica XIII.) (Approaches to Musical Semiotics 3.) Helsinki: International Semiotics Institute. Martinez, Jose Luiz

Mead, George Herbert

1967 *Mind, Self, & Society from the Standpoint of a Social Behaviorist*. Chicago, London: The University of Chicago Press. First published in 1934.

Medushewski, Viatcheslaw

1989 Lectures at the Music Department, University of Helsinki, November 1989 (unpublished).

Merleau-Ponty, Maurice

1945 *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.

Meyer, Leonard B.

1956 *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press.

1973 *Explaining Music: Essays and Explorations*. Chicago and London:University of Chicago Press.

1978 *Explaining Music: Essays and Explorations*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

1989 *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

2000 *The Spheres of Music. A gathering of Essays*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

Miereanu, Costin

1995 *Fuite et conquête du champ musical*. Paris: Editions Méridiens/ Klinksieck.

Miereanu, Costin et Xavier Hascher (eds.)

1998 *Les universaux en musique*. Actes du 4e Congres international sur la signification musicale. (Serie Esthetique no 1.) Paris: Publications de la Sorbonne.

Millington, Barry (ed.)

1992 *The Wagner Compendium. A Guide to Wagner's Life and Music*. New York: Macmillan Publishing Company.

Mirka, Danuta

1997 *The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki*. Katowice: The Music Academy of Katowice.

Molino, Jean

1975 Fait musical et sémiologie de la musique. *Musique en jeu 17:* 37—61.

Monelle, Raymond

1991 Music and the Peircean Trichotomies. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music 22*: 99—108.

1992 *Linguistics and Semiotics in Music* (Contemporary Music Studies. Vol. 5). Berkshire: Harwood Academic Publishers.

2000 *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.

Murtomäki, Veijo

1993 *Symphonic Unity. The Development of Formal Thinking in the Symphonies of Sibelius*. (Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis.) Helsinki: Department of Musicology, University ofHelsinki.

Narmour, Eugene

1977 *Beyond Schenkerism: The Need for Alternatives in Music Analysis*. Chicago: University of Chicago Press.

Nattiez, Jean-Jacques

1975 *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union Générale d'Editions.

1983 *Tétralogies: Wagner, Boulez, Chéreau*. Paris: Bourgois.

1987 *Musicologie générale et sémiologie*. Paris: Bourgois.

1990 *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton NJ: Princeton University Press.

Neumeyer, David

1988 *Exercise Manual for Schenkerian Analysis*. Bloomington IN: Indiana University School of Music.

Newcomb, Anthony

1984 Once More"Between Absolute and Programme Music": Schumann's Second Symphony. *Nineteenth-Century Music 7/3:* 233—250.

Noske, Frits

1977 *The Signifier and the Signified: Studies in the Operas of Mozart and Verdi*. The Hague: Nijhoff.

Osmond-Smith, David

1975 L'iconisme formel: Pour une typologie des transformations musicales. *Semiotica 15/11:* 33—47.Ostwald, Peter F.

1973 *The Semiotics of Human Sounds*. The Hague: Mouton.

Peirce, Charles S.

1940 *The Philosophy of Peirce: Selected Writings*, Justus Buchler (ed). London: Kegan Paul.

1955 *Philosophical Writings of Peirce.* Comp., tr., and introduction by Julius Buchler. New York: Dover.

Peirce, Charles S. and Victoria Lady Welby

1977 *Semiotic and Significs*. The Correspondence... edited by Charles S.Hardwick. Bloomington, London: Indiana University Press.

Pekkilä, Erkki

1988 *Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja -metodi* [Music as Text: A Theory and Method for the Study of Oral Music Culture]. (Acta Musicologica Fennica 17.) Jyväskylä: Gummerus.

Pelinski, Ramón

1981 *La musique des inuit du caribou: Cinq perspectives méthodologiques*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal.

Perrot, Michelle (ed.)

1990 *A History of Private Life*. Vol. 4: From the fires of revolution to the Great War. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Pierce, Alexandra and Roger

1991 *Generous Movement*. *A Practical Guide to Balance in Action*. Redlands (CA): Center of Balance Press.

Pleasants, Henry

1981 *The Great Singers from the Dawn of Opera to Caruso, Callas and Pavarotti*. New York: A Fireside Book.

Ponzio, Augusto

1999 *La comunicazione*. Bari: Edizioni B. A. Graphis.

Potter, John

1998 *Vocal Authority*. *Singing style and ideology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Propp, Vladimir

1928 *Morphology of the Folktale*. Reprint Austin: University of Texas Press, 1970. Proust, Marcel

1954 *Du côté de chez Swann*. *A la recherche du temps perdu* I—II. Paris: Gallimard.

Ratner, Leonard C.

1980 *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York: Schirmer.

Reich, Steve

1981 *Ecrits et entretiens sur la musique*. Paris: Christian Bougoi s.

Réti, Rudolph

1962 *The Thematic Process in Music*. New York: MacMillan.

Reznikoff, Iegor

1984 Fondements de l'art sacré. *Échanges* 180: 19—37.

1990 Lectures at the Department of Musicology, University of He lsinki. (Unpublished.)

Ringbom, Nils-Eric

1955 *Lehr die Deutbarkeit der Tonkunst*. Helsinki: Edition Fazer.

Rosato, Paolo

1989 Dolcemente dormiva la mia clori: Musica a poesia in un ma drigale di Tasso e Monteverdi. *Eunomio 14-15:* 3—25.

1992 Im Western nichts Neues. Una proposta di modello dinami co-diacronico per la lettura dei processi melodici. *Eunomio 19:* 316.

Rossi-Landi, Ferruccio

1973 *Ideologies of Linguistic Relativity*. (Approaches to Semiotic s 4.) The Hague-Paris: Mouton.

Rowell, Lewis

1983 *Thinking About Music. An Introduction to the Philosophy of Music*. Amherst: The University of Massachusetts Press.

Russolo, Luigi

1975 *L'art des bruits*. Lausanne: Editions l'Age d'Homme.

Ruwet, Nicolas

1972 *Language, musique, poésie*. Paris: Seuil.

Salmenhaara, Erkki

1970 *Tapiola. Sinfoninen runo Tapiola Sibeliuksen myöhäistyylin edustajana*. (Acta Musicologica Fennica 4.) Helsinki: Suomen Musiikki tieteellinen Seura.

Samuels, Guthbert

1932 *The art of the elocutionist*. London: Isaac Pitman & Sons.

Samuels, Robert

1995 *Mahler's Sixth Symphony. A Study in Musical Semiotics*. Ca mbridge: Cambridge University Press.

Saussure, Ferdinand de

1916 *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot.

Schaeffer, Pierre

1966 *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil.

Schenker, Heinrich

1956 *Neue musikalische Theorien und Phantasien III: Der freie Satz*. Vienna: Universal.

Schering, Arnold

1936 *Beethoven and die Dichtung*. Berlin: Junker und Dünnhaup t.

Schiller, Friedrich

1978 *Über naive und sentimentalische Dithtung.* Stuttgart: Reclam. First published in 1795.

Schoenberg, Arnold

1975 *Style and Idea: Selected Writings*. London: Faber and Faber.

Schopenhauer, Arthur

1879 *Die Welt als Wille und Vorstellung*. 5th edition. Leipzig: Brockhaus. First published in 1879.

Scott, Dereck B. (ed.)

2000 *Music, Culture, and Society. A Reader*. Oxford: Oxford University Press.

Seashore, Carl E.

1938 *Psychology of Music*. New York and London: MacGraw-Hill Book Company.

Sebeok, Thomas A.

1972 *Perspective in Zoosemiotics*. The Hague: Mouton.

1981 Prefigurements of Art. *Semiotica* 27: 1/2.3—73.

1991 *Semiotics in the United States*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Seeger, Charles

1960 On the Moods of a Music Logic. *Journal of the American Musicological Society 13:* 224—261.

1977 *Studies in Musicology 1935—1975*. Berkeley: University of California Press.

Solie, Ruth A. (ed.)

1933 *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California P ress.

Stefani, Gino

1974 *Musica barocca: Poetica e ideologia*. Milan: Bompiani.

1976 *Introduzione alla semiotica della musica*. Palermo: Sellerio.

1977 *Insegnare la musica*. Florence: Guaraldi.

1982 *La competenza musicale*. Bologna: CLUEB.

Stefani, Gino, Luca Marconi and Franca Ferrari

1990 *Gli intervalli musicali.* Milan: Strumenti Bompiani.

Stefani, Gino, Eero Tarasti and Luca Marconi (eds.)

1998 *Musical Signification Between Rhetoric and Pragmatics*. Pr oceedings of the 5th International Congress on Musical Signification. (Acta Semiotica Fennica VI.) Bologna: CLUEN/International Semiotics Institute.

Stoianova, Ivanka

1978 *Geste, texte, musique*. Paris: Union Générale d'Editions.

1996 *Manual d'Analyse Musicale. Les formes classiques simples et complexes*. Paris: Minerve.

Stravinsky, Igor

1956 *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*. New York: Vin tage Books. First published in 1947.

Sundberg, Johan

1980 *Röstlära. Fakta om rösten i tal och sång*. Stockholm: Propri us Förlag.

1987 *The Science of the Singing Voice*. Dekalb, Illinois: Northern IllinoisUniversity Press.

Sundberg, Johan (ed.)

1992 *Gluing Tones: Grouping in Music Composition, Performanc e and Listening*. Royal Swedish Academy of Music.

Sundberg, Johan and Bengt Lindblom

1976 Generative Theories in Language and Music Descriptions. *Cognition 4:* 99—122.

Szabolcsi, Bence

1965 *A History of Melody*. New York: St. Martin's Press.

Szondi, Peter

1986 *Theorie des modernen Dramas*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Tagg, Philip

1979 *Kojak, 50 Seconds of Television Music: Toward the Analysis of Affect in Popular Music*. Göteborg: Studies from the Department o fMusicology, no.2.

Takahashi, Taikai

1992 How to Sing Syômyô IV. 1—2. In: Kenji Hirano and Taikai Takahashi (eds.), *Hase Rongi*. Tokyo: Toshiba EMI, sleeve notes to booklet accompanying 5LP discs (THX-90032).

Tarasti, Eero

1979 *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. (Approaches to Semiotics 51). Berlin and New York: Mouton de Gruyter.

1987 *Heitor Villa-Lobos ja Brasilian sielu*. Helsinki: Gaudeamus.

1989 L'analyse sémiotique d'un prélude de Debussy:"La terrasse des audiences du clair de lune". La mise en evidence d'un parcours narratif. *Analyse musicale 16*, Juin: 67—74.

1991 Beethoven's Waldstein and the Generative Course. *Indiana Theory Review 12:* 99—140.

1994a *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.

1994b *Heitor Villa-Lobos*. Jefferson NC: McFarland.

2001 *Existential Semiotics*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Tarasti, Eero (ed.)

1987 Basic Concepts of Studies in Musical Signification: A Report on a New International Research Project in Semiotics of Music. In: Thomas A. Sebeok and Jean Umiker-Sebeok (eds.), *The Semiotic Web 1986*. Berlin and New York: Mouton de Gruyter: 405—581.

1991 *La sémiotique finlandaise*. Numero spécial de Degrés 19. B ruxelles.

1993 *Musical Signification: Essays on the Semiotics of Music*. An Anthology with 40 contributions. Berlin and New York: Mouton de Gr uyter.

Taruskin, Richard

1997 *Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Ess ays*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Tawaststjerna, Erik

1978 *Jean Sibelius 4*. Helsinki: Otava.

Taylor, Charles

1989 *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. C ambridge, MA: Harvard University Press.

Tokumaru, Yoshihiko and Osamu Yamaguti (eds.)

1986 *The Oral and the Literate in Music*. Tokyo: Academia Musi c.

Uexküll, Jakob von

1940 *Bedeutungslehre*. Leipzig: Barth.

Ujfalussy, Jozsef

1968 *Az esztetika alapjai es a zene* [The Foundations of Musical Aesthetics]. Budapest: Tankönyvkiado.

Umiker-Sebeok, Jean and Thomas A. Sebeok

1987 *Monastic Sign Languages*. Berlin and New York: Mouton de Gruyter.

Vecchione, Bernard

1986 Les techniques scientifiques d'analyse musicale. *Analyse m usicale 5*, Octobre: 49.

1987 Eléments d'analyse du mouvement musical. *Analyse music ale 8*, Juin: 17—23.

Veilhan, Jean-Claude

1977 *Les règles de l'interprétation musicale* à *l'époque baroque (XVIIe—XVIIIe s.) générales a tous les instruments*. Paris: Alphonse L eDuc.

Voss, Egon

1970 *Studien zur Instrumentation Richard Wagners*. Regensbur g: Bosse. Wagner, Richard (no date) *Gesammelte Schriften I—XIV*. E d. Julius Kapp. Leipzig: Hesse and Becker.

1963 *Mein Leben*. *Vollständige, kommentierte Ausgabe*. Ed. Mar tinGregor-Dellin. Munich: List.

Walker, Alan

1966 *Chopin, Profiles of the Man and the Musician*. London: Bar rie and Rockliff.

Weiner, Marc A.

1977 *Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

音乐符号学术语表

A

Absolute Music 纯音乐，非标题音乐

Abstract Music 抽象音乐

Acoustics 声学

Actantial Model 行动元模型

Action 行动，情节

Active Situation 主动情境

Actors 行动者，角色

Adagio 柔板

Adagio 慢板

Added-Sixth Chord 加六度和弦

Addressee 接收者

Addresser 发送者

Aesthetic 美学的、艺术的、审美的

Affect 效果、影响

Affect Analysis 影响分析

Affirmative 肯定

Agency 行动主体性

Agent 行动者，行动主体

Agitato 激动地

Aisthesis 感觉

Allegro 快板

Andante 行板

Andantino 小行板

Anti-Index 反指示符号

Appassionato 热情奔放的，热心的

Appearance 表象

Arguments 议位

Ars Comninatioria 装配艺术

Art Nouveau 新艺术

Articulation 分节

Ascending 上行

Atmospheric 氛围

Atonality 无调性

Auclruck-Zeichen 表达符号

Auditory 听觉的

Augmented 增（音程）

Augmented Sixth Chord 增六和弦

Augmented Triad 增三和弦

Axial轴向

B

Ballade 叙事曲

Bar Line 小节线

Barcarolle 船歌

Becoming 生成

Bedeutungs-Zeichen 意义符号

Being 存在

Bel Canto 美声唱法

Bitonality 双重调性

Blue Note 蓝调

Burlesco 戏谑的，诙谐的

C

Cantus Firmus 固定旋律

Capriccio 随想曲

Carnival 狂欢

Catastrophic Chord 灾难性和弦

Category 范畴

Chain Of Interpretants 阐释项

Channel 渠道

Chisels 凿子

Chopin 肖邦

Chora 子宫间（Kristeva）

Choral Music 合唱音乐

Chorale 合唱

Chord 和弦

Chord of Nature 自然和弦

Chorus 合唱，和声，合唱队

Chromatic 半音的

Chromatic Interval 变化（音程）

Chromatic Scale 半音阶

Chronemics 时间符号学

Civilization 文明

Classeme 类素

Classics 古典音乐

Classification 分类

Code 符码

Codification 符码化

Cognition 认知

Collective Unconsciousness 集体无意识

Colourful Change 色调变化

Commodification 商品化

Commodity 商品

Communication 交流，传达，交往（Habermas）

Communication Studies 传达学

Community 社群

Commutation 替换

Competence 能力（Chomsky）

Compound Interval 复音程

Conative 意动（Jakboson）

Concert 音乐会

Conductor 指挥

Consonant 协和（音程、和弦）

Context 语境

Contextualism 语境论（Richards）

Contiguity 邻接关系

Contingency 偶然性

Continguity 邻接（Jakobson）

Convention 规约（Peirce）

Corporality 身体性

Correspondences 应和（Baudelaire），

Critique 批判

D

Dance 舞曲

Dasein 此在（Heidegger）

Deactorializing 去行动化

DéBrayage 拆解

Decentring 去中心化

Decoding 解码

Deconstructionism 解构主义

De–Enunciation 反言述

Deep Structure 深层结构

Defamiliarization 陌生化（Shklovsky）

Descending 下行

Desemiotization 去符号化，物化

Design 构思

Designation 指示

Developing Variation 发展中变化类型

Diachronic 历时性（Saussure）

Dialogic 对话（Barkhtin）

Diatonic Interval 自然（音程）

Diatonic Scale 自然音阶

Dicents 述位

Dichotomy 二分

Diegesis 叙述

Différance 延异（Derrida）

Diminished 减（音程）

Diminished Seventh Chord 减七和弦

Diminished Triad 减三和弦

Discourse 话语

Disjuncted 脱离

Dissonant 不协和（音程、和弦）

Dominant 属音

Dominant Seventh Chord 属七和弦

Double 双重性

Double-Augmented 倍增（音程）

Double-Diminished 倍减（音程）

Double Mordent 复波音

Dramatism 戏剧化论（Burke）

Drammatico 戏剧性的

Duration 时长，时值

Durativity 连贯的

Dynamic Object 动力性对象

E

Ecstasy 狂喜

Ego Consumans 消费自我（Baudrillard）

Eleventh 十一度

Empiricism 经验主义

Encoding 编码

Energetic 动力

Engagment 结合

Enharmonic Intervals 等音程

Enunciated 言述的主体

Enunciation 言述方式

Episteme 知识素

Epistèmé 知识型（Foucault）

Epistemic 认知的（Greimas）

Erasure 擦抹（Derrida）

Escape Route 逃逸路线

Essentialism 本质主义

Estrangments 变异

Ethics 伦理学

Ethnic Identity 族群身份

Ethnography 民族志

Etic 符形的

Etudo 练习曲

Existential Semiotics 存在符号学

Existentialism 存在主义，存在论

Exophoric 外向的

Expression 表现

External 外在符号

F

Fantasia 幻想曲

Fantasy 幻想曲

Fashion 时尚

Femininity 女性气质

Feminism 女性主义

Fifth 五度

Figure 修辞格

Firstness 第一性（Peirce）

Foregrounding 前推（Mukarovsky）

Forellen 风格

Formalism 形式主义、形式论

Forte 响亮

Fourth 四度

Fourth Chord 四度和弦

Fracture 破绽

Fugue 赋格

Function 功能

Functional Harmony 功能和声

Funeral March 葬礼进行曲

G

Gap 缺口

Geisslerlieder 盖斯乐歌曲

Generative Course 生成过程

Generative Grammar 生成语法

Genetic 发生的

Genosong 生成性歌唱

GenoText 生成文本（Kristeva）

Gestalt 格式塔完形

Grand Narrative 宏大叙述（Lyotard）

H

Habituses 习俗

Harmonic 和声的

Harmonic Analysis 和声分析

Harmonic Interval 和声音程

Harmony 和声学

Helper 辅助者

Hemiolas 黑米奥拉比例

Hermeneutics 解释学

Hooks 钩子,符尾

Hunting Calls狩猎调

I

Icon 像似符号（Peirce）

Iconicity 像似性（Peirce）

Idea 理念

Idee Fixed 固定乐思

Identity 身份，认同

Ideology 意识形态

Imbues 灌输

Implication Structures 暗示结构

Implied Author 隐含作者（Booth）

Implied Reader 隐含读者（Booth）

Impressionism 印象批评，印象主义

Inchoative 发端式的

Index（复数 Indices）指示符号（Peirce）

Indexes 指示符号

Indexicality 指示性

Individuality 个体性

Induction 归纳

Information 信息

Informativity 信息性

Initum 开始

Inner Icon 内部像似符号

Integral Sign 整体符号

Intention 意向（Husserl）

Intentionality 意图性

Internalize 内化

Interpersonal Communication 人际传达

Interpersonal Identity 人际身份认同

Interpretant 解释项（Peirce）

Interpretation 解释

Intersemiosity 符号间性

Intersemiotic 符号体系间的，跨符号系统的

Intertextuality 互文性，文本间性

Interval 音程

Intonation 声调

Intuition 直觉

Inversion 转位（Complement）

Inverted Mordent 逆波音

Irony 反讽

Isotope 同位素（Greimas）

J

Jeu Perle 珠戏

K

Key 调

Khora 子宫间

Khoratic Realm 子宫间境界

L

Language Game 语言游戏（Wittgenstein）

Langue 语言，语言系统（Saussure）

Leading-Note 导音

Leading Tone 导音

Lead-Tone 导音

Learned Style 熟知风格

Legisign 型符（Peirce）

Legitimacy 合法性

Legitimation 合法化

Lexemes 义素

Lexical 词汇的

Lexicon 词项

Lied-Type 抒情模式

Line Phases 线性乐段

Linearity 线性

Link-Text 链文本

Loop 循环反复

Lyric 歌词

M

Madrigalisms 牧歌手法

Major Triad 大三和弦

Major 大（音程），大调

Manifestation 显现

Manipulation 操纵

Mapping 映示

March 进行曲

Marked sign 标出符号

Markedness 标出性（Chomsky）

Marker 标记

Measure 小节

Media 媒体

Mediation 中介化

Medium 媒介

Melodic 旋律的

Melodic Interval 旋律音程

Melody 旋律

Message 信息

Metalanguage 元语言

Metaphor 比喻，隐喻

Metaphysics 形而上学

Metonymy 转喻

Minimalism 简约主义

Minor 小（音程），小调

Minor Triad 小三和弦

Mixolydian 混合里第亚调式

Modalities 模态学

Modality 模态（Greimas）

Modernity 现代性

Modulation 转调

Moment 瞬间

Moment-Site 此刻场（Heidegger）

Mood 语气，情绪

Morpheme 词素

Morphology 形态学，词法

Motif 情节素，动机

Moving Aural Forms 运动的听觉形式

Multiculturalism 多元文化主义

Multimedia 多中介，多媒体

Musical Prose 乐剧

Musical Tone 乐音

Musical Signification 音乐意义

Musical Universals Of Prenatal Origin 胎儿原生的音乐共性

Musique Concrete 具象音乐

Musique Pauvre 贫乏的音乐

Mute 静音

Mytheme 神话素

N

Narratee 受述者，叙述接收者

Narrative 叙事

Narrativity 叙述性

Narratology 叙事学

Narrator 叙述者

Nation 民族

Nation-State 民族国家

Natonalist 民族作曲家

Natural 自然的

Naturalization 自然化

Necessity 必然性

Nega 反

Neo-Historicism 新历史主义

New Musicology 新音乐学

Ninth 九度

Nocturne 夜曲

Noise 噪音（Barthes, 法文Bruit）

Non-Nationalist 非民族主义

Normalize 最大化波形

Note 音符

Note-Ton，Note-Son 音调和声调

Now-Moments 此刻场

O

Object 对象（Peirce），物（Baudrillard）

Objective Correlative 客观对应物（Eliot）

Objectivism 客体主义（Williams）

Octave 八度

Opera 歌剧

Opponent 反对者

Orchestral 交响乐团

Organism 有机论

Oriental Flavour 东方风味

Ornament 装饰音

Ostranenie 陌生化

Otherness 他性

Overtone 泛音

Overture 序曲

P

Paradigmatic 纵聚合的

Parallel Keys 同主音调

Parole 言语（Saussure）

Passive Situation 被动情景

Pastora 田园牧歌

Patriarchy 父权

Perception 感知

Perfect 完全，纯（音程）

Performance 演示（Chomsk, Goffman）

Performative 述行（Austin）

Performativity 表演性（Butler）

Periodic Style 乐段风格

Phaneron 现象（Peirce）

Phaneroscopy 现象学（Peirce）

Pheme 声素

Phenosong 现象性歌唱

Polyphony 复调

Polytonality 多调性

Prelude 前奏曲

Psychoacoustics 心理声学

Q

Qualisign 质符（Peirce）

Quartet 四重奏

Quintet 五重奏

Quoted 援引

R

Realism 实在论，现实主义

Recognition 认知

Redundancy 冗余

Reference 指称

Referent 指称物

Reflection 反映

Relative Keys 关系大小调

Rellentandos 渐慢乐句

Renaissance 文艺复兴

Resolution 解决

Rhapsody 狂想曲

Rheme 呈位（Peirce）

Rhetoric 修辞

Rhythm 节奏

Rhythmic Ornanmentation 韵律装饰

Ritual 仪式

Rotation Principle 旋转原则

Row音列

Rubato自由速度

S

Scale 音阶

Scale Step 音级

Scheme 图示

Second 二度

Second Articulation 第二层分节

Secondary 次生的

Secondness 第二性（Peirce）

Self-Begetting 自我生成

Semantic Field 语义域

Semantics 符义学（Morris），语义学

Semantization 符义化，语义化

Seme 符素

Seme-Analysis 符素一分析

Semiocity 符号性

Semiosis 符号过程，符合活动（Peirce）

Semiotic Square 符号方阵

Semiotization 符号化

Semisphere 符号域（Lotman）

Sender 发送者

Sense of Music 乐感

Sense 意受

Serenade 小夜曲

Serialism 序列主义

Seventh 七度

Seventh Chord 七和弦

Sforzato 突强

Sign Vehicle 符号载体

Signal 信号

Significance 意味

Significant Form 有意味的形式（Bell）

Signification 表意

Significs 意义学（Welby）

Signified 所指（Saussure, 法文Signifié）

Signifier 能指（Saussure, 法文Signifiant）

Similarity 像似

Simple Interval 单音程

Simulacrum 拟像（Baudrillard）

Simulation 模拟（Baudrillard）

Sinsign 单符（Peirce）

Sin-Text 同时文本（Kristeva）

Situationality 情境性

Sixth 六度

Sixth Chord 六和弦

Sixth-Four Chord 四六和弦

Somathemes 身素

Somatic 身体的

Sonata 奏鸣曲

Soprano 女高音

Sound 音

Spectral Music 频谱音乐

Spectrum 频谱

Speech act 言语行为（Austin）

Spielfiguren 演奏指法

Statement 陈述

Storm & Stress 狂飙风格

Structuralism 结构主义

Structuration 构筑

Structure 结构

Stylistics 风格学，文体学

Subdominant 下属音

Subindex 次指示符（Peirce）

Subject 主体

Subjectivity 主体性

Sublime 崇高（Freud）

Submediant下中音

Substance 实质

Superenunciator 超言述者

Supersign 超符号（Eco）

Surface Structure 表层结构

Suspension 延留音

Symbolic Order 象征界（Lacan）

Symbols 规约符号

Symphony 交响曲

Synchronic 共时性（Saussure）

Syncopation 切分音

Syntactics 符形学（Morris）、句法学

Syntagma 横组合段

Syntagmatics 横组合关系（Saussure）

Syoga 瑜伽音乐

Systemacity 系统性

T

Taru School of Semiotics 塔尔图符号学派

Tension 紧张

Tenth 十度

Terminus 终止

Text 文本

Textuality 文本性

Texture 织体

Theme 主题

Theme-Actor 主题行为者

Third 三度

Thirdness 第三性（Peirce）

Timbre 音色

Time 时间

Token 个别符

Tonality 调性

Tone 音（乐音）

Tone-Cluster 音簇

Tonic 主音

Topic 题目

Totality 整体性

Trace 踪迹（Derrida）

Transcend 超越

Transformation 转换（Chomsky）

Translatability 可译性（Jakobson）

Transmutation 变换

Transpose 移调

Transposition 移调

Tremolo 颤音

Triad 三和弦

Triadic 三分的

Trill 颤音

Trio 三重奏

Tri-Tone 三全音

Twelfth 十二度

Type 类型符

Typicality 典型性

Typification 典型化

Typology 类型学

U

Umwell 环境世界

Understatement 克制陈述

Unison 同度，一度（Prime）

Ursatz 基本结构

Utterance 言说

V

Verbal 语言的

Voice 声音，人声

W

Wave Form 波形

Whole-Tone 全音的

World Music 世界音乐

译后记

本书作者埃罗·塔拉斯蒂（Eero Tarasti），是芬兰赫尔辛基大学音乐学、符号学教授，他同时也是一位钢琴家，现任国际符号学学会会长。在巴黎学习时，他从师著名符号学家格雷马斯。迄今为止，我与塔拉斯蒂先生见过三次面，都缘于“国际符号学大会”。记得第一次见面的大会上，发言者论题各异，但关于音乐符号学的只有塔拉斯蒂和我本人的发言。2008年我着手翻译了赫尔辛基大学主编的《音乐—媒介—符号：音乐符号学论文集》（此译著已于2012年由四川教育出版社出版），此书带给我新颖的视野，这也让我下决心翻译塔拉斯蒂先生的这本《音乐符号》。

2013年4月，“第十二届音乐表意国际会议”在比利时鲁汶大学和比利时皇家学院召开，我应邀出席。音乐符号学在中国至今似乎冷门，在遥远的地球另一端却聚集了这么多音乐符号学学者！这让我十分惊讶。早在1986年起，塔拉斯蒂先生就与法国广播公司合作主持了一项关于“音乐意义”研究的国际重大课题。围绕此课题，欧美各大学涌现了一批具有世界影响力的音乐符号学家，如，爱丁堡大学莫奈尔（Raymond Monelle），德克萨斯大学的哈顿（Robert Hatten），剑桥大学的卡洛斯（Ian Cross）、俄亥俄州立大学的休伦（David Huron）、芝加哥大学的（Laurence Zbikowsi）、比利时自由大学的埃尔博（André Helbo），斯特拉斯堡大学的艾格斯（Carole Eggers）等

等，不仅如此，在此议题下，赫尔辛基大学每年召开博士、博士后音乐符号学论坛。欧美各国每两年举办一次"音乐表意国际会议"（简称ICMS），此会议已在英国、美国、西班牙、法国、芬兰等多个国家轮流成功举办了12届，正如塔拉斯蒂在本书序言中所说，音乐符号学研究正走在一条迷人的进程中，它亦如一个开放的符号文本，吐故纳新，枝繁叶茂。

本书是塔拉斯蒂向我特别推荐的一本，已有多种文字译本。相比于他的《存在符号学》（*Existential Semiotics*）、《音乐符号学》（*Musical Semiotics*），这本著作更像一个宽厚的地基，为我们拓展了关于音乐符号的想象，以及在此之上建构文化意义的多种可能性。在此书中，我们可以找到一套具有说服力的音乐"元语言"：音乐是一种情境，音乐具有身体性，音乐是个人、社会、文化的互文本，音乐聚集了声音、性别、身份、民族、教育等多重因素。塔拉斯蒂领着别样的瓦格纳、肖邦、西贝柳斯、贝多芬的音乐向我们走来……似乎应该在想象之中，却又超出了想象，对于音乐符号学的巨大能力，我们不得不敬畏和惊奇。

我本人多年来从事的是音乐与文学跨学科研究，关注的正是音乐的文化表意功能。翻译此书，纯属我对塔拉斯蒂先生学识的敬仰，并有意将我自己阅读的收获，与中国致力于音乐学和符号学的朋友们分享。本书内容繁丰，涉及到哲学、符号学、音乐学等多门学科知识，在翻译过程中，不免有疏漏之处，敬请各位方家批评指正。

陆正兰

2014年晚春

于成都望江阁